

Der sokratische Künstler

Brill's Studies in Intellectual History

General Editor

Han van Ruler (*Erasmus University Rotterdam*)

Founded by

Arjo Vanderjagt

Editorial Board

C.S. Celenza (*Johns Hopkins University, Baltimore*) – M. Colish (*Yale University*)
J.I. Israel (*Institute for Advanced Study, Princeton*) – A. Koba (*University of Tokyo*)
M. Mugnai (*Scuola Normale Superiore, Pisa*) – W. Otten (*University of Chicago*)

VOLUME 235

Brill's Studies on Art, Art History, and Intellectual History

General Editor

Walter S. Melion (*Emory University*)

VOLUME 7

The titles published in this series are listed at brill.com/bsih

Der sokratische Künstler

Studien zu Rembrandts Nachtwache

von

Jürgen Müller



BRILL

LEIDEN | BOSTON

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

Müller, Jürgen, 1961-

Der sokratische Künstler : Studien zu Rembrandts Nachtwache / von Jürgen Müller.

pages cm. – (Brill's studies in intellectual history ; VOLUME 235) (Brill's studies on art, art history, and intellectual history ; VOLUME 7)

Includes bibliographical references and index.

ISBN 978-90-04-28525-5 (hardback : alk. paper) – ISBN 978-90-04-28964-2 (e-book)

1. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 1606-1669. Night watch. 2. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 1606-1669—Criticism and interpretation. 3. Junius, Franciscus, 1589-1677. De pictura veterum libri tres. 4. Imitation in art. I. Title.

ND653.R4A7 2015

759.9492—dc23

2014047082

This publication has been typeset in the multilingual “Brill” typeface. With over 5,100 characters covering Latin, IPA, Greek, and Cyrillic, this typeface is especially suitable for use in the humanities. For more information, please see www.brill.com/brill-typeface.

ISSN 0920-8607

ISBN 978-90-04-28525-5 (hardback)

ISBN 978-90-04-28964-2 (e-book)

Copyright 2015 by Koninklijke Brill nv, Leiden, The Netherlands.

Koninklijke Brill nv incorporates the imprints Brill, Brill Hes & De Graaf, Brill Nijhoff, Brill Rodopi and Hotei Publishing.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, translated, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without prior written permission from the publisher.

Authorization to photocopy items for internal or personal use is granted by Koninklijke Brill nv provided that the appropriate fees are paid directly to The Copyright Clearance Center, 222 Rosewood Drive, Suite 910, Danvers, MA 01923, USA. Fees are subject to change.

This book is printed on acid-free paper.

Schon Wieland [...] pflegte gewöhnlich zu sagen: ‚Man könnte die Leute wohl amüsieren, wenn sie nur amüsabel wären‘. – Wir lachten über den heiteren Geist dieser Worte.

Gespräche mit Goethe, von JOH. PETER ECKERMANN, 24.9.1827



Inhaltsverzeichnis

Vorwort IX

Abbildungsverzeichnis XIII

Einleitung 1

Der schießende Künstler 1

Methodenfragen und Gang der Untersuchung 16

1 Rembrandtmythen 20

1 Das Bild Rembrandts in der klassizistischen Kunstkritik 20

2 Das Amsterdamer Rembrandtdenkmal 29

3 Untergehende und Hinübergehende – Rembrandt als revolutionäres Genie 40

4 Wie Rembrandt zum Erzieher wurde 54

5 „Nichts von Wert“ – Hans Steinhoffs Film „Rembrandt“ von 1942 61

2 Ars humilis 68

1 Die Leidener Anfänge 68

2 Plötzlichkeit 75

3 Helldunkel als Erzählform 83

4 Nah und fern zum Bilde 93

5 Totlachen 102

6 Bildironie 109

7 Erasmus' Adagium „Sileni Alcibiadis“ oder „Schijn Bedrieght“ 113

8 Der Maler als Proteus 120

3 Silenische Bilder 128

1 Das Problem der Nachahmung in der niederländischen Kunsttheorie 128

2 Imitatio oder Dissimulatio? Zur Praxis der Motivübernahme am Beispiel von Michelangelos *Cascina-Schlacht* 135

3 Obscuritas picturae 156

4 „Een antieckse Laechon“ 167

5 *Die Blendung Simsons* – schöner oder hässlicher Schmerz? 178

6 *Der Raub des Ganymed* – Klassizismus als Witz 186

7 Augenzwinkern 198

8 *Die Judenbraut* 216

4	<i>Die Nachtwache</i>	226
1	Rembrandt und Raffael	226
2	Personen und Figuren	230
3	Der Mythos von Rembrandts <i>Nachtwache</i>	244
4	Der Maler als Souverän	253
5	Komische Motive	259
6	Rembrandts <i>Nachtwache</i> und Raffaels <i>Schule von Athen</i>	266
7	Spielende Kinder und die Ikonographie des schlafenden Mars	270
8	„Handelinghe“ – von richtiger und falscher Nachahmung	291
9	Stil und Geschichte im „Welttheater“	296
Bibliographie		309
Register		328

Vorwort

Meine Überlegungen zum Antiklassizismus Rembrandts gehen auf ein Seminar und eine Amsterdamexkursion zurück, die ich im Sommersemester 1994 an der Universität Hamburg durchgeführt habe. Die Ideen zur impliziten ironischen Kunsttheorie des Leidener Malers stammen aus dieser Zeit. Die zentrale Frage der damaligen Veranstaltung lautete, ob Rembrandts Kunst im Allgemeinen und sein Gruppenporträt *Die Nachtwache* aus dem Jahr 1642 im Besonderen komische Elemente enthalte. Diese Frage spaltete das Seminar in zwei Parteien. Seitdem haben mich dieses Problem und das berühmte Schützenstück beschäftigt.

Die vorliegende Studie will einen Beitrag zum besseren Verständnis der Bildrhetorik des Leidener Malers und des Schützenstücks *Die Nachtwache* liefern. Dabei steht zu hoffen, der Bedeutung des Gemäldes näher gekommen zu sein. Jedenfalls sind so viele neue Materialien und Ideen zusammengetragen worden, dass der Leser hier zu einem eigenen Urteil gelangen kann. Die Analyse des Gruppenporträts bildet den Fluchtpunkt dieser Untersuchung. Pointiert formuliert arbeiten alle vorhergehenden Interpretationen rembrandtscher Kunst auf ein besseres Verständnis des Schützenstücks hin. Anders als die Deutungen der letzten Jahrzehnte es nahe gelegt haben, stellt die *Nachtwache* noch immer ein Rätsel dar.

Die hier vorgelegte Interpretation könnte allerdings auch Verwunderung auslösen. Denn wie kann man solch ein staatstragendes Bild als ironisch bezeichnen? Eine amerikanische Skeptikerin hat während einer Diskussion im Jahre 2006 vor den *Historians of Netherlandish Art* geäußert, sie könne sich kaum vorstellen, dass es Rembrandt mit seinem Schützenstück darum zu tun war, komisch zu sein.¹ In der Tat ist dies nicht der Fall. Aber Komik und Tragik lassen sich nicht immer voneinander trennen – Ironie und Selbstironie schon gar nicht. Dies scheint mir jedenfalls in Bezug auf Rembrandts Gruppenporträt der Fall zu sein.

Der ironische Künstler wendet sich gegen die herrschende Meinung. Er zielt auf Abweichung und Unterscheidung.² Ironie bedeutet impliziten Gegensinn.

-
- 1 Was sie allerdings nicht davon abgehalten hat, in einer Publikation über Rembrandts Gruppenporträts den zentralen Vergleich meiner Deutung zu übernehmen, freilich ohne auf dessen Urheber zu verweisen.
 - 2 Vgl. die ebenso frühen wie klugen Bemerkungen zu Rembrandts Antikenparodien bei Richard Hamann: *Rembrandt*, Berlin 1948, S. 227. Dass Rembrandts Kunst nicht nur als Ausdruck allgemeiner Zeitumstände oder Stilwollens, sondern auch als intentional formulierter Wider-

Ganz so wie Alkibiades im berühmten platonischen Dialog „Das Trinkgelage“ über Sokrates äußert „Weißt du nicht, dass von allen seinen Aussagen gerade das Gegenteil gilt?“³ Dies muss allerdings nicht zwingend komisch sein. Ironie kann auf Verblüffung zielen und ein Oxymoron darstellen, wenn man behauptet, dass die höchste Form des Wissens das Nichtwissen sei. Die Grenzen der Ironie zum Paradox, aber eben auch zur Häme und zum anspielungsreichen Scherz sind fließend.

Wer Ironie entdecken will, bedarf des Sinns für Komik und Pointen.⁴ In Johann Wolfgang von Goethes „Gesprächen“ mit Eckermann findet sich eine Bemerkung, die meiner Untersuchung als Motto dient. Goethe behauptet in jenem Passus, die Wahrheit liege im Auge des Betrachters. Er erläutert am Beispiel des Fernrohrs, dass das optische Instrument zwar die menschliche Wahrnehmung um eine präzise Fernsicht bereichere, dass man dafür jedoch mit einer veränderten Farberscheinung des weit entfernt liegenden Gebirges zu rechnen habe. Der Dichter wendet seine Beobachtung sodann ins Komische, wenn er analog über das eingeschränkte Verständnisvermögen des Menschen spricht. Schon Christoph Martin Wieland habe dies erkannt und geäußert, dass das Ausbleiben des Lachens nicht zwingend an jenem liegen müsse, der einen Witz oder etwas Komisches erzählt habe. Vielmehr könnte sein Publikum nicht „amüsabel“ gewesen sein. Vielleicht stand Rembrandt und stehen wir heute vor eben diesem Problem.

Die Vita des Leidener Künstlers ist oft nacherzählt worden, und daher sind in Bezug auf seine Person keine großen archivalischen Entdeckungen mehr zu erwarten.⁵ Im Gegenteil ist die Chronologie seines Lebens bestens erforscht. Die Rembrandt-Dokumente sind seit langem publiziert. An dieser Stelle ist besonders die Arbeit des Rembrandt Research Project (RRP) zu erwähnen, durch die inzwischen fünf Corpus-Bände erschienen sind.⁶ Was das Corpus

spruch zur klassisch-italienischen Malerei zu verstehen ist, macht ebenfalls Hamann in einem wenig beachteten Aufsatz deutlich. Vgl. Richard Hamann: Kunst als Protest (Zur niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts), in: Richard Hamann in memoriam, Berlin 1963 (= Schriften zur Kunstgeschichte, hg. von R. Hamann und E. Lehmann, Heft 1), S. 79–100.

3 [Platon]: Das Trinkgelage oder über den Eros. Übertragung, Nachwort und Erläuterungen von Ute Schmidt-Berger, Frankfurt am Main 1985, St. 214 d.

4 Eine hellsichtige Ausnahme in Bezug auf Rembrandts Sinn für Komik bildet die frühe Untersuchung von Eugen Rentsch: Der Humor bei Rembrandt, Strassburg 1909.

5 Die letzte umfassende Biographie verdanken wir: Simon Schama: Rembrandts Augen, Berlin 2000.

6 Vgl. RRP = Stichting Foundation, Rembrandt Research Project: A corpus of Rembrandt pain-

seiner Werke betrifft, sehen wir heute klarer, selbst wenn in einzelnen Fällen Zu- oder Abschreibungen weiterhin kontrovers diskutiert werden. Vor allem die Forschungen von Ernst van de Wetering brachten in puncto Mal- und Gemäldetechnologie einen wichtigen Zuwachs an Erkenntnissen.⁷ Vergleichbare Erkenntnisse des RRP existieren jedoch nicht für den Erzähler Rembrandt. Hier will die folgende Studie eine neue Forschungsrichtung eröffnen und zur Diskussion anregen.

Seit 1998 habe ich meine Hypothesen und Ergebnisse an zahlreichen Museen, Forschungsinstitutionen und Universitäten vorstellen dürfen. Den anschließenden Diskussionen ist mancher Impuls geschuldet, ganz zu schweigen von den vielen Kollegen, denen ich meine Ideen mitgeteilt und die ich um Kritik gebeten habe. Martin Warnke danke ich für den Hinweis auf Rafaels *Stenzen* und die Abhängigkeit des rembrandtschen Gruppenporträts von der *Schule von Athen*, welche für meine Interpretation von Rembrandts *Nachtwache* von zentraler Bedeutung ist. Es waren immer anregende Diskussionen im Kunsthistorischen Seminar der Universität Hamburg. Gern denke ich an unsere Gespräche zurück.

Es wird höchste Zeit, die Ideen zu Rembrandts ironischer Bildkunst zusammenhängend zu publizieren. Damit knüpfe ich an eigene Versuche an, die der Kunst Pieter Bruegels d. Ä. und dem Problem des Paradoxes gewidmet waren.⁸ Schon hier hat die Auseinandersetzung mit der christlichen Ironie eines Erasmus von Rotterdam eine systematische Entfaltung gefunden. Seit dieser Zeit widme ich mich der Frage des Antiklassizismus. So kann es nicht wundern, dass einige Kapitel der vorliegenden Studie in knapperer Form in Sammelbänden publiziert worden sind. Dies wird in den Fußnoten kenntlich gemacht.

Meine Studie wendet sich nicht ausschließlich an Fachleute. Dem Anspruch nach habe ich mich bemüht, klar und einfach zu schreiben. Für geisteswissenschaftliche Texte ist dies heute keine Selbstverständlichkeit mehr. In Bezug auf

tings, bearbeitet von Josua Bruyn, Bob Haak, Simon H. Levie, Pieter J.J. van Thiel und Ernst van de Wetering, 5 Bde., Bd. I: (1625–1631), übersetzt von D. Cook-Radmore, hg. von Josua Bruyn u. a., Den Haag/Boston/London 1982; Bd. II: (1631–1634), übersetzt von D. Cook-Radmore, hg. von Josua Bruyn u. a., Dordrecht/Boston/Lancaster 1986; Bd. III: (1635–1642), übersetzt von D. Cook-Radmore, hg. von Josua Bruyn u. a., Dordrecht/Boston/London 1989; Bd. IV: (The Self-Portraits), übersetzt von J. Killian, K. Kist und M. Pearson, hg. von Ernst van de Wetering, Dordrecht 2005; Bd. V: (Small-scale history paintings [1624–1669]), übersetzt von J. Killian, K. Kist und M. Pearson, hg. von Ernst van de Wetering, Dordrecht 2011.

7 Vgl. den Sammelband mit zahlreichen Beiträgen zu Fragen der Maltechnik: Ernst van de Wetering: Rembrandt. The Painter at Work, Amsterdam 1997.

8 Vgl. Jürgen Müller: Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä., München 1999.

die Quellenliteratur verwende ich deshalb deutsche oder zweisprachige Ausgaben. Da das Manuskript über einen langen Zeitraum hinweg entstanden ist, konnte nicht immer der aktuellste Stand der Debatten berücksichtigt werden, zumal die Rembrandtliteratur mittlerweile unüberschaubar ist. Dies hoffe ich insofern entschuldigen zu können, als es mir darum ging, ein bestimmtes Problem rembrandtscher Bildrhetorik zusammenhängend zu entfalten.

Die folgende Untersuchung ist ohne die Mithilfe zahlreicher Personen nicht denkbar. Zu danken habe ich den Kollegen und Mitarbeitern des Instituts für Kunst- und Musikwissenschaft der TU Dresden. Anna Drum, Teresa Ende, Sandra Kaden, Bertram Kaschek, Frank Schmidt und Jiri Sobek haben durch zahlreiche Hinweise und Korrekturen zum Gelingen des Buches beigetragen. Auch den Freunden sei herzlich gedankt: Hartmut Böhme, Werner Busch, Dietmar Elger, Bettina Gruber, Thomas Schauerte und Bettina Uppenkamp haben viele Vorschläge zur Verbesserung des Manuskripts gemacht. Abschließend bleibt nur zu hoffen, dass man als Autor nicht nur über einen ironischen Künstler schreiben kann, sondern auch selbst über ein wenig Selbstironie verfügt. In diesem Sinne verstehe ich Platon, der am Ende seines Dialogs „Das Trinkgelage“ Sokrates sagen lässt, ein und derselbe Mann müsse fähig sein, sowohl Tragödien als auch Komödien zu schreiben.⁹

Dieses Buch ist unseren Kindern Eva und Jan gewidmet. Rembrandts von Frechheit kaum mehr zu unterscheidender Eigensinn wird ihnen gefallen. Überhaupt mögen sie Witze. Alles bleibt Stückwerk, alles Komödie. „Sancte Socrates, ora pro nobis.“, heißt es in den „Vertrauten Gesprächen“ des Erasmus von Rotterdam.¹⁰

J.M.

Dresden im Sommer 2014

9 Vgl. [Platon/Schmidt-Berger]: Das Trinkgelage, St. 223 d.

10 [Erasmus von Rotterdam]: Das geistliche Gastmahl, in: Ders.: Colloquia Familiaria/Vertraute Gespräche, übersetzt, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Werner Welzig, in: Ders.: Ausgewählte Schriften, 8 Bde., Darmstadt 1967, Bd. 6, S. 20–123, hier S. 86.

Abbildungsverzeichnis

- 1 Rembrandt: Satire auf die Kunstkritik, Federzeichnung, 1644, 15,5×20,1 cm 2
- 2 Girolamo Mocetto (nach Andrea Mantegna): Die Verleumdung des Apelles, 1500–1506, Kupferstich, 31,4×44,8 cm 4
- 3 Rembrandt (nach Mantegna): Die Verleumdung des Apelles, 1652–1654, Zeichnung, 26,3×43,2 cm 5
- 4 Crispijn van de Passe d.J.: Studenten zeichnen ein männliches Nacktmodell nach, 1643–1644, Stich, 29,7×37,8 cm 9
- 5 Raffael: Der Parnass, 1510–1511, Fresko, B: 670 cm 10
- 6 Philipp Galle (nach Maarten van Heemskerck): Die Zerstörung der Statue Bel, 1601–1633, Kupferstich, 20,3×25 cm 11
- 7 Niccolò Boldrini (Zuschreibung ungewiss/nach Tizian): Affenlaokoon, um 1540–1545, Holzschnitt, 27,5×40,9 cm 14
- 8 Rembrandt: Skizze nach Raffaels Porträt des Baldassare Castiglione, 1639, Federzeichnung, 16,3×20,7 cm 25
- 9 Louis Royer: Rembrandtdenkmal, 1852, Bronze 31
- 10 Louis Royer: Entwurfsskizze zum Rembrandtdenkmal, vor 1852, Bleistift auf Papier, 30,1×24,5 cm 33
- 11 Rembrandt: Bildnis Jan Six am Fenster, um 1647, Feder in Braun, Pinsel in Braun und Weiss, 20×17,7 cm 35
- 12 Jean-Baptiste Tetar van Elven: Gipsmodell des Rembrandtdenkmals in der Amsterdamer Akademieausstellung 1848, 1851, Öl auf Leinwand, 41,5×33,5 cm 37
- 13 Nicolaas Pieneman: Rembrandt in seinem Atelier, 1852, Öl auf Holz, 74×56 cm 38
- 14 Eugène Le Roux: Rembrandt-Gemälde: Susanna im Bade, Mitte 19. Jh., Lithographie nach einem Gemälde von Joseph Nicolas Robert-Fleury 41
- 15 Rembrandt: Bathseba, 1654, Öl auf Leinwand, 142×142 cm 42
- 16 Cornelis van Dalen (nach Jean-François Perrier): Mediceische Venus, Kupferstich, 22,7×11,2 cm 44
- 17 Léopold Flameng: Amsterdamer Straßenszene, 1859, Radierung 46
- 18 Albert Ernest Carrier-Belleuse: Sitzender Rembrandt, nach 1840–1860, Bronze, 64,7×29×32,7 cm 49
- 19 Rembrandt: Selbstbildnis mit aufgelegtem Arm, 1639, Radierung, 20,6×16,4 cm 50
- 20 Rembrandt: Gelehrter an einem Tisch bei Kerzenlicht, um 1642, Radierung, 14,2×13,3 cm 55

- 21 Rembrandt steht als Greis vor seiner Nachtwache auf einem Dachboden,
Filmbild, aus „Rembrandt“, 1942 62
- 22 Rembrandt: Selbstbildnis, 1628, Öl auf Eichenholz, 22,6×18,7 cm 69
- 23 Jan Lievens: Selbstbildnis, um 1635, Öl auf Holz, 67,5×56 cm 73
- 24 Rembrandt: Christus in Emmaus, 1628, Öl auf Leinwand, 37,4×42,3 cm 78
- 25 Gerrit van Honthorst: Der Zahnarzt, 1622, Öl auf Leinwand, 147×219 cm 84
- 26 Lucas van Leyden: Beim Zahnarzt, 1523, Kupferstich, 11,7×7,5 cm 86
- 27 Gerrit van Honthorst: Der Zahnarzt, Detail, 1622, Öl auf Leinwand,
147×219 cm 90
- 28 Hieronymus Wierix/Johan Wierix: Bildnis des Michelangelo, ca. 1550–1600,
Kupferstich, D: 9 cm 91
- 29 Rembrandt: Der Künstler in seinem Atelier, 1629, Öl auf Eichenholz,
25,1×31,9 cm 94
- 30 Hendrick Hondius I: Ioannes Aquanus, Coloniensis Pictor (Hans von Aachen,
Kölnischer Pictor), ca. 1610, Kupferstich, 20,6×12,5 cm 98
- 31 Rembrandt: Selbstbildnis als Zeuxis, 1663/64, Öl auf Leinwand,
82,6×64 cm 103
- 32 Aert de Gelder: Selbstbildnis beim Malen einer alten Frau, 1685, Öl auf
Leinwand, 142×169 cm 105
- 33 Rembrandt: Selbstporträt als Apostel Paulus, 1661, Öl auf Leinwand,
91×77 cm 122
- 34 Bastiano da Sangallo (nach Michelangelo): Cascinaschlacht, ca. 1542, Öl auf
Holz, Grisaille, 76,5×129 cm 141
- 35 Bastiano da Sangallo (nach Michelangelo): Cascinaschlacht, Detail, ca. 1542, Öl
auf Holz, Grisaille, 76,5×129 cm 142
- 36 Marcantonio Raimondi: Mars, Venus und Eros, 1508, Kupferstich,
29,2×20,8 cm 144
- 37 Jan van Amstel: Liebespaar auf Wallfahrt, um 1535, Öl auf Holz, 21×28 cm 146
- 38 Annibale Carracci: Die Metzgerei, um 1580, Öl auf Leinwand, 59,7×71 cm 149
- 39 Jan Muller: Minerva und Merkur legen Perseus die Waffen an, 1604, Kupferstich,
56,5×39,8 cm 152
- 40 Jan Vermeer van Delft: Diana und ihre Gefährtinnen, 1654/56, Öl auf Leinwand,
97,8×104,6 cm 156
- 41 Der Dornauszieher, 1. Jh. v. Chr., Bronze, H. 73 cm 160
- 42 Römisches Sarkophagrelief (sog. Brautbad), 4. Jh. 161
- 43 Marcantonio Raimondi: Venus trocknet sich die Füße, 1512–1520, Kupferstich,
17,9×14,4 cm 163
- 44 Rembrandt: Bileam und die Eselin, 1626, bezeichnet: „R f. 1626“, Öl auf Holz,
63,2×46,5 cm 174

- 45 Dirck Jacobsz. Vellert: Bacchus, 1522, Radierung und Kupferstich,
7,3×4,8 cm 177
- 46 Rembrandt: Die Blendung des Simson, 1636, Öl auf Leinwand,
236×302 cm 179
- 47 Antonio Tempesta: Jagd auf ein Wildschwein, Radierung, 1624, 9,3×12,1 cm 181
- 48 Hendrick Goltzius (nach Cornelis van Haarlem): Der Drache tötet die
Gefährten des Cadmus, 1588, Kupferstich, 24,9×30,9 cm 182
- 49 Rembrandt: Der Raub des Ganymed, 1635, Öl auf Leinwand, 177×129 cm 187
- 50 Rembrandt: Mutter und ungezogenes Kind, um 1635, Federzeichnung,
20,7×14,2 cm 189
- 51 Nicolas Beatrizet (nach Michelangelo): Der Raub des Ganymed, 1535–1577,
Kupferstich, 42,7×28,0 cm 190
- 52 Marcantonio Raimondi (nach Raffael): Venus und Amor, 1500–1534,
Kupferstich, 20,3×8,3 cm 196
- 53 Rembrandt: Die Pfannkuchenbäckerin, 1635, Radierung 10,9×7,9 cm 199
- 54 Marcantonio Raimondi (nach Raffael): Triumph der Galatea, 1515–1516,
Kupferstich, 39,0×28,3 cm 200
- 55 Rembrandt: Abraham bewirtet die drei Engel, 1656, Radierung,
15,9×13,1 cm 203
- 56 Rembrandt: Die Frau mit dem Pfeil, 1661, Radierung, Kaltnadel und Grabstichel,
20,3×12,3 cm 208
- 57 Johannes Raven II (ehemals Rembrandt zugeschrieben): Nackte Frau (umgeben
von einem Vorhang), um 1661, Federzeichnung, 29,7×18,5 cm 209
- 58 Jean-François Perrier: Divum ad nuptias Psyches convivium Raphaelis
Urbintis ..., Detail, Radierung nach Raffaels Fresko „Die Hochzeit von Amor
und Psyche“ in der Villa Farnesina, ca. 1634–1646 211
- 59 Cornelis Dalen (nach Jean-François Perrier): Farnese Captive, 1638, Kupferstich,
11,8×22,6 cm 215
- 60 Rembrandt: Isaak und Rebekka (Die Judenbraut), um 1666, Öl auf Leinwand,
121,5×166,5 cm 217
- 61 Rembrandt: Isaak und Rebekka, 1655–1656, Zeichnung, 14,5×18,5 cm 219
- 62 Crispijn de Passe: Isaak und Rebekka, 1612, Kupferstich, 8,3×12 cm 220
- 63 Pan und Apoll, röm. Kopie nach Heliodoros von Rhodos, 2. Jh., Marmor, H.
132 cm 222
- 64 Rembrandt: Die Nachtwache, 1642, Öl auf Leinwand, 379,5×453,5 cm 231
- 65 Rembrandt: Die Nachtwache, Detail, 1642, Öl auf Leinwand,
379,5×453,5 cm 232
- 66 Rembrandt: Die Nachtwache, Detail, 1642, Öl auf Leinwand,
379,5×453,5 cm 234
- 67 Rembrandt: Die Nachtwache, Detail, 1642, Öl auf Leinwand,
379,5×453,5 cm 235

- 68 Rembrandt: Die Nachtwache, Detail, 1642, Öl auf Leinwand,
379,5×453,5 cm 236
- 69 Rembrandt: Die Nachtwache, Detail, 1642, Öl auf Leinwand,
379,5×453,5 cm 237
- 70 Rembrandt: Die Nachtwache, Detail, 1642, Öl auf Leinwand,
379,5×453,5 cm 238
- 71 Rembrandt: Die Nachtwache, Detail, 1642, Öl auf Leinwand,
379,5×453,5 cm 239
- 72 Gerrit Lundens (nach Rembrandt): Die Nachtwache, um 1649, Öl auf
Eichenholz, 66,8×85,4 cm 240
- 73 Unbekannter Künstler: Rembrandt arbeitet in seinem Atelier, 1852, Holzschnitt
nach einem Gemälde Hendrik Hollanders 245
- 74 Bartholomeus van der Helst: Die Kompanie des Kapitäns Roelof Bicker, 1639, Öl
auf Leinwand, 235×750 cm 254
- 75 Thomas de Keyser: Die Kompanie des Kapitäns Allaert Cloeck und des
Leutnants Lucas Jacobsz. Rotgans, 1632, Öl auf Leinwand, 220×351 cm 255
- 76 Robert de Baudous (nach Jacques de Gheyn): Ein Musketier beim Laden seiner
Waffe, aus: Wapenhandelinghe, Stich von 1607 nach einer Zeichnung aus dem
Jahr 1597 262
- 77 Robert de Baudous (nach Jacques de Gheyn): Ein Musketier beim Anvisieren
des Ziels (Schießen), aus: Wapenhandelinghe, Stich von 1607 nach einer
Zeichnung aus dem Jahr 1597 263
- 78 Robert de Baudous (nach Jacques de Gheyn): Ein Musketier bläst nicht
explodiertes Schießpulver aus der Pfanne seiner Waffe (Reinigen), aus:
Wapenhandelinghe, Stich von 1607 nach einer Zeichnung aus dem Jahr
1597 264
- 79 Giorgio Ghisi (nach Raffael): Schule von Athen, 1550, Kupferstich auf zwei
Platten, 51,3×81 cm 267
- 80 Giorgio Ghisi (nach Raffael): Schule von Athen, Detail, 1550, Kupferstich auf
zwei Platten, 51,3×81 cm 268
- 81 Rembrandt: Die Nachtwache, Detail, 1642, Öl auf Leinwand,
379,5×453,5 cm 269
- 82 Giorgio Ghisi (nach Raffael): Schule von Athen, Detail, 1550, Kupferstich auf
zwei Platten, 51,3×81 cm 270
- 83 Giorgio Ghisi (nach Raffael): Schule von Athen, Detail, 1550, Kupferstich auf
zwei Platten, 51,3×81 cm 271
- 84 Cornelis Dalen (nach Jean-François Perrier): Apoll von Belvedere, Kupferstich,
24,2×15,1 cm 273
- 85 Jean-François Perrier: Nyseus Bacchus, Radierung, 17×9,2 cm 274
- 86 Cornelis Dalen nach Jean-François Perrier: Borghesischer Fechter, 1638,
Kupferstich, 20,8×17,4 cm 275

- 87 Marcantonio Raimondi (nach Raffael): David enthauptet Goliath, 1520–1525,
Kupferstich, 26,7×39,5 cm 276
- 88 Rembrandt: Die Nachtwache, Detail, 1642, Öl auf Leinwand,
379,5×453,5 cm 277
- 89 Willem Pietersz. Buytewech: Landsknecht und Marketenderin, um 1616,
Radierung, 14,2×9,1 cm 279
- 90 Gerrit Lundens (nach Rembrandt): Die Nachtwache, Detail, um 1649, Öl auf
Eichenholz, 66,8×85,4 cm 281
- 91 Nicolas Poussin: Venus und Mars, Zeichnung, Stift und Tinte auf Papier,
20×27,5 cm 284
- 92 Röntgenaufnahmen der Nachtwache, 1975–1976 285
- 93 Wenceslaus Hollar (nach Anthonis van Dyck): Franciscus Junius, 1641,
Radierung, 16,8×12,6 cm 290
- 94 Antonio Tempesta: Illustration zum XIV. Gesang aus Tassos Gerusalemme
liberata, 1603–1647, Radierung, 12,8×18,2 cm 292
- 95 Rembrandt: Die Nachtwache, Detail, 1642, Öl auf Leinwand,
379,5×453,5 cm 298
- 96 Rembrandt: Saskia von Uylenburgh als Mädchen, Mitte der 1630er Jahre, Öl auf
Eichenholz, 52,5×44 cm 298

Einleitung

Der schießende Künstler

Unter den vielen drastischen Werken Rembrandts gibt es eine Federzeichnung, die den Rang des Unerhörten einnimmt. Seine so genannte *Satire auf die Kunstkritik* (Abb. 1) aus dem Jahre 1644 ist an Derbheit und Direktheit kaum zu überbieten. Sofort hat man den „schießenden“ Mann am rechten Bildrand entdeckt, der sich Komplizenhaft an uns wendet, um seinen Unwillen kundzutun. Rembrandt erspart uns keine Details, und so müssen wir zuschauen, wie der hockende Mann im Begriff ist, sich den Hintern abzuwischen, hat er doch soeben seine Notdurft verrichtet. Die Zeichnung war mehrfach Gegenstand der Forschung und enthält zahlreiche Inschriften, die trotz wiederholter Versuche nicht schlüssig entziffert werden konnten.¹ Lediglich über die Wörter an der unteren Bildgrenze besteht Einigkeit: „Den tijd 1644“ lautet die überzeugende Lesart. Die Federzeichnung weist ein reliefartiges Darstellungsschema auf, wobei die Köpfe der Personen nahezu auf einer Höhe angeordnet sind.

Auf der linken Seite sehen wir einen Kunstkritiker, der über das vor ihm liegende Werk urteilt. Breitbeinig sitzt er da und hat seinen linken Arm selbstbewusst in die Seite gestemmt. Mit seiner dünnen Tonpfeife zeigt er auf ein weiteres Bild. Ihm zu Füßen sitzt ein junger Adept, der hingebungsvoll seinen Worten lauscht. Sowohl die gebannte Aufmerksamkeit als auch der Platz des jungen Mannes machen seine Ergebenheit deutlich. Doch nicht nur die Jugend, ebenso das Alter begegnet dem Kunstkritiker bewundernd. Andächtig nimmt der bärtige Mann unmittelbar rechts neben dem „Kunstpapst“ dessen Worte auf und erweckt überdies durch seine leicht gebückte Haltung den Eindruck eines Schmeichlers.

Wichtige Details dieses Bildentwurfs sind von Jan Emmens im Rahmen seiner Studie „Rembrandt en de regels van de kunst“ aus dem Jahr 1968 überzeugend gedeutet worden.² So hat er auf die Abhängigkeit der Federzeichnung

1 Zu den Transkriptionen der Inschriften vgl. Ernst van de Wetering: Rembrandt's „Satire on Art Criticism“ Reconsidered, in: Shop Talk. Studies in Honor of Seymour Slive, hg. von Cynthia P. Schneider, William W. Robinson, Alice I. Davies u. a., Cambridge, Mass. 1995, S. 264–270, hier S. 268, Anm. 10.

2 Vgl. Jan A. Emmens: Rembrandt en de regels van de kunst, Utrecht 1968 (= orbis artium, Utrechtse kunsthistorische studien, Bd. 10), S. 150–154. Zum Thema der Verleumdung des Apelles allgemein, vgl. Jean Michel Massing: Du texte à l'image: la Calomnie d'Apelle et son iconographie, Strasbourg 1990.



ABB. 1 *Rembrandt: Satire auf die Kunstkritik, Federzeichnung, 1644, 15,5 × 20,1 cm, New York, The Metropolitan Museum, Robert Lehman Collection, 1975 (Inv.-Nr. 1975.1.799)*
 Image © THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, OASC, MIT DANK AN IAP

vom Thema der Verleumdung des Apelles hingewiesen. Die durch die Hutkrempe des Kritikers wachsenden Eselsohren bezeugen die Dummheit des falschen Kunstrichters und seine Tonpfeife belegt dessen Eitelkeit oder Verblasenheit. Überdies wird seine Missgunst durch eine Schlange verdeutlicht, die über seinem linken Arm hängt. In diesem Zusammenhang stellt auch das Fass nicht eine beliebige Sitzgelegenheit für den Kritiker dar, sondern verweist auf dessen geistige Hohlheit. Zudem kann die Brille, die vor seinem linken Fuß liegt, als Attribut seiner ästhetischen Blindheit gedeutet werden. Das Halbfigurenbild zu seinen Füßen will Emmens als ein Beispiel caravaggesker Kunst identifizieren, deren Ideale von den Klassizisten kritisiert wurden.³

3 Die Vorliebe für das Format des Halbfigurenbildes teilt Rembrandt ohne Zweifel mit Caravaggio. So zeigt sein Selbstporträt von 1640 in London nicht nur den Künstler als Halbfigur, sondern bedient sich auch der oben abgerundeten Bildform, wie wir sie bereits in der Zeichnung sahen. Vgl. Rembrandt, *Selbstbildnis im Alter von 34 Jahren*, Leinwand, oben rund, 102 × 80 cm,

Ich verwende den Begriff des Klassizismus hier in einem sehr weiten Sinne insofern, als damit jene künstlerische Position gemeint ist, die generell die Nachahmung bewährter Muster als vorbildlich erachtet. Mit dieser Konzeption der Nachahmung bestimmter Vorbilder geht zugleich die Vorstellung eines Kanons einher, dem Folge zu leisten ist. Schließlich zeichnen sich klassizistisch-akademische Kunstvorstellungen durch die zentrale Stellung des Decorum aus. Die künstlerische Äußerung bedarf der Angemessenheit oder Schicklichkeit. Sie muss der Würde ihres Gegenstandes Rechnung tragen, aber auch jener des Publikums. Diese Forderungen zieht Rembrandt nicht nur in Zweifel, sondern er macht sich zum Teil sogar darüber lustig, wie meine kurze Beschreibung der *Satire auf die Kunstkritik* nahe legt.

Emmens wendet sich mit seiner Deutung explizit gegen William S. Heckscher, der im Rahmen seiner Interpretation der *Anatomie des Dr. Tulp* vermutete, Rembrandt könne im positiven Sinne von Franciscus Junius' klassizistischer Schrift „De pictura veterum“ beeinflusst gewesen sein.⁴ Demgegenüber macht Emmens geltend, dass das für den Leidener Künstler so wichtige Malen von Porträts, dem Rembrandt den größten Teil seiner Einnahmen verdankt, für Junius keine Rolle spielt. Darüber hinaus sei an Junius' Ablehnung realistischer Darstellungsweise sowie seine idealistische Forderung erinnert, Schönheit habe die Wirklichkeit zu überbieten, was Künstler und Theoretiker zu Bewohnern unterschiedlicher Welten mache.⁵ Zudem hat Emmens auf Rubens' verhaltene Reaktion verwiesen, nachdem Junius ihm ein Exemplar seines Buches zugeschickt hatte. In seinem Dankschreiben merkt der flämische Künstler an, dass der Autor von „De pictura veterum“ weder auf die italienische noch auf die zeitgenössische Kunst eingegangen sei und es bei der Kompilation literarischer Quellen und vager Beschreibungen belassen habe. Um wieviel kritischer, so vermutet der Kunsthistoriker, müsste dann erst Rembrandts Reaktion ausgefallen sein.⁶

signiert und datiert, Rembrandt f 1640, London, The National Gallery, Inv. Nr. 672. Vgl. Gary Schwartz: Rembrandt: Sämtliche Gemälde in Farbe, Stuttgart/Zürich 1987, S. 215, Nr. 231.

4 Vgl. William S. Heckscher: Rembrandt's Anatomy of Dr. Nicolaas Tulp. An Iconological Study, New York 1958. Zur Kritik an Heckscher vgl. Emmens: Rembrandt en de regels, S. 150.

5 Vgl. [Franciscus Junius]: De Schilder-Konst der Oude, Begrepen in drie Boecken, Middelburgh 1641, Buch I, S. 14–16. Junius' zunächst in lateinischer Sprache erschienenes Werk „De pictura veterum“ aus dem Jahre 1637 wird immer in der niederländischen Übersetzung zitiert, wenn dies im Sinne einer Quelle für Rembrandt geschieht. Darüber hinaus greife ich für den lateinischen Text auf die kommentierte Teilausgabe von Colette Nativel zurück. Vgl. [Franciscus Junius]: De pictura veterum. Libri tres. (Roterodami 1694). Edition, traduction et commentaire du livre I par Colette Nativel, Genf 1996 (= Travaux du Grand Siècle, N° 111).

6 Vgl. Emmens: Rembrandt en de regels, S. 151.



ABB. 2 *Girolamo Mocetto (nach Andrea Mantegna): Die Verleumdung des Apelles, 1500–1506, Kupferstich, 31,4 × 44,8 cm, Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich Museum (Inv.-Nr. g-mocetto-v3-3807), Kunstmuseum des Landes Niedersachsen*
© MUSEUMSFOTOGRAF

Mit Emmens stimmen alle Interpreten darin überein, dass sich der niederländische Künstler für seine *Satire* auf einen Stich (Abb. 2) Girolamo Mocettos nach Mantegna bezieht, der die *Verleumdung des Apelles* darstellt. Die Vertrautheit des Malers mit diesem Vorbild kann insofern als sicher gelten, als es Rembrandt (Abb. 3) abgezeichnet hat. Da es sich bei der Verleumdung um eine Ikonographie handelt, die von Künstlern genutzt wurde, um sich gegen ungerechtfertigte Kritik zu wehren, bestand schon für Emmens die Frage, wer Rembrandts Gegner gewesen sein könnte.⁷ In Anbetracht des Konflikts zwischen Klassizismus und Caravaggismus hat der niederländische Kunsthistoriker den eselsohrigen Kritiker als Franciscus Junius identifizieren wollen, der damals in Amsterdam lebte.

7 In diesem Sinne hat Pieter Bruegel d. Ä. die Ikonographie genutzt. Vgl. hierzu Bertram Kaschek: „Weder römisch, noch antik?“ Pieter Bruegels *Calumniator des Apelles* in neuer Deutung, in: *Antike als Konzept. Lesarten in Kunst, Literatur und Politik*, hg. von Gernot Kamecke, Bruno Klein und Jürgen Müller, Berlin 2009, S. 167–179.



ABB. 3 *Rembrandt (nach Mantegna): Die Verleumdung des Apelles, ca. 1652–1654, Zeichnung, 26,3 × 43,2 cm, London, British Museum, Department of Prints & Drawings (Inv.-Nr. 1860,0616.86) © TRUSTEES OF THE BRITISH MUSEUM*

Junius war nicht nur ein gelehrter Kunsttheoretiker der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, sondern kann als Wortführer der Klassizisten gelten. 1637 hatte er mit „De pictura veterum“ das bedeutendste theoretische Werk des niederländischen Klassizismus veröffentlicht, das 1641 auch in einer volkssprachigen Übersetzung erschien, auf die für Rembrandt im Folgenden zurückgegriffen werden soll.⁸ In diesem Werk wird die Vorbildlichkeit antiker Kunst propagiert und ihre Nachahmung gefordert. In diesem Zusammenhang deutet Emmens das am Boden liegende Bild als Beispiel caravaggesker Kunst, das den Unwillen des selbsternannten Kunstrichters hervorruft. In Anbetracht der Flüchtigkeit der Skizze ist dies nicht einfach nachzuvollziehen. Gleichwohl müsste irgend-ein Aspekt dieses Bildes der Gegenstand des Konfliktes zwischen Kunstkritiker und Künstler und damit das Thema der Zeichnung sein.

Hier setzt die Interpretation von Ernst van de Wetering ein, der eine Zusammenfassung aller bisherigen Deutungsversuche liefert und dem wir eine ausführliche Analyse der Federzeichnung verdanken. Er versteht das Bild als Symptom eines sich verändernden Kunstdiskurses, in dem immer stärker der

8 Vgl. [Junius]: De Schilder-Konst.

Konflikt zwischen Malern und praxisfernen Kunsttheoretikern aufbricht.⁹ Van de Wetering bietet eine interessante Lektüre, in der Rembrandts Zeichnung und Samuel van Hoogstratens „Inleyding tot de hooge schoole der Schilderkonst“ aus dem Jahre 1678 zusammengeführt werden.¹⁰ Zwar ist der Text des Rembrandtschülers mehr als dreißig Jahre nach der Zeichnung erschienen, doch kann der Kunsthistoriker darauf verweisen, dass sich van Hoogstraten zu Beginn der 1640er Jahre im Atelier des Meisters aufgehalten hat und das damalige Auseinanderdriften von Theorie und Praxis aus nächster Nähe miterleben konnte. Konsequenterweise bringt van de Wetering das Bildpersonal mit falschen „Kunstfreunden“ in Verbindung: Amateure, die statt guter Kunst lieber den Namen kaufen oder sich mit Kopien anstelle der Originale zufriedengeben.

Van de Wetering stützt die Deutung Emmens' und ergänzt, dass sich der hockende Künstler hinter dem links neben ihm stehenden Bild versteckt haben könnte, wie es schon Apelles in einer von Plinius erzählten Anekdote tat, um die wahre Meinung des Volkes zu hören. Zudem verweist der Rembrandtforscher auf die Entleerung des Künstlers auf ein Buch, womit dann eigentlich nur Junius' *Opus magnum* „De pictura veterum“ gemeint sein könnte. Dies sei eigens betont, da van de Wetering diese Identifizierung zwar nahelegt, sie aber nicht ausspricht. Schließlich erinnert er an eine berühmte Episode aus Vasaris Michelangelo-Biographie, bei der sich der päpstliche Maler am spöttischen Höfling Biagio di Cesena dadurch rächt, dass er ihn als Verdammten (Minos) in der Hölle des *Jüngsten Gerichts* der Sixtinischen Kapelle darstellt.

Doch van de Weterings Deutung behält insofern eine gewisse Offenheit, als für ihn die Federzeichnung nicht nur eine einzige Deutungsmöglichkeit bietet, sondern eine Reihe von zusammenhängenden Allusionen auf nicht wünschenswerte Veränderungen in der Kunst des 17. Jahrhunderts bereithält.¹¹ Dem lässt sich nur schwer widersprechen. Dennoch will es mir scheinen, als ob man die Art von Rembrandts Spott über den Gegner Junius und dessen Forderungen an die zeitgenössische Kunst präzisieren könnte.

Wenn nun eine andere Deutung vertreten werden soll, so sei dabei die Schärfe des Konflikts mit Junius stärker ins Zentrum gerückt. Zunächst muss deshalb noch einmal die Drastik der Zeichnung hervorgehoben werden, denn es ist erstaunlich und selbst im Werke Rembrandts ohne Präzedenz, wie heftig

9 Vgl. van de Wetering: Rembrandt's „Satire on Art Criticism“, S. 264–270.

10 Vgl. Samuel van Hoogstraten: *Inleyding tot de hooge schoole der Schilderkonst*, anders de zichtbaere werelt. Verdeelt in negen Leerwinkels, yder bestiert door eene der Zanggodinnen (= Reprint Holland 1969), Rotterdam 1678.

11 Vgl. van de Wetering: Rembrandt's „Satire on Art Criticism“, S. 265–266.

der Künstler im Bild auf den Kritiker reagiert. Wenn mit dem falschen Kunstrichter tatsächlich Junius gemeint sein sollte, dann hat Rembrandt offenbar nicht die geringste Scheu, den Gelehrten zu verspotten. Wie soll man diese Wut erklären? Hätte der Maler nicht befürchten müssen, sich mit solch derben Scherzen ins Unrecht zu setzen? Denn selbst wenn man davon ausgeht, dass ein solches Blatt nicht für die Reproduktion im Stich vorgesehen war, sondern andere Künstler zum Adressaten hatte und als Atelierscherz gedacht war, ist dies ein wohl mehr als frecher, wenn nicht gar ordinärer Scherz.

Mit dieser Beobachtung setzt meine Deutung ein. In ihr soll versucht werden, den verborgenen Bildwitz zu entdecken, der solch eine polemische Äußerung rechtfertigt. Um hier einen ersten Schritt zu leisten, muss zunächst die dargestellte Bilderzählung genauer als bisher nachvollzogen werden. Der Kritiker links hat soeben ein Gemälde abgeurteilt, das zu seinen Füßen liegt. Dass es sich dabei nicht um sein erstes Urteil handelt, macht ein Untergebener deutlich, der nun im Begriff ist, das zuvor „vernichtete“ Bild davonzutragen. Er blickt sich neugierig um, steht doch schon ein drittes Bild bereit, das von einem Gildediener mit einer großen Halskette herbei getragen und auf den Boden gestellt wurde. Diesem Werk, auf dem man Gesicht und Oberkörper einer Person erkennen kann, wendet sich der Kritiker nun zu.

Die im Bild formulierte Kritik ist deutlich, denn ein solches „Fließbandverfahren“ erzählt davon, wie unseriös das Kunsturteil des Kritikers einzuschätzen ist. Dies kommentiert der hockende Künstler rechts, indem er auf die Meinungen des Eselsohrigen im wahrsten Sinne des Wortes „scheißt“. Die Opposition von Künstler und Kunstrichter bestimmt offensichtlich die Komposition, wobei die vielen umherstehenden Personen augenscheinlich zur Entourage des Kritikers gehören. So erscheinen auch die beiden älteren Kunstfreunde am rechten Bildrand in Rembrandts Entwurf in ungünstigem Licht, zerbrechen sie sich doch den Kopf über ein Gemälde, das auf der Seite steht und deshalb gar nicht recht beurteilt werden kann. Offensichtlich kann die hier dargestellte Kunstwelt einem Maler nur wenig Freude bereiten, besteht sie doch aus devoten Handlangern, Schmeichlern und Ignoranten, die sich nur zu gern von falschen Autoritäten beeindrucken lassen.

Es ist seit langem bekannt, dass der Hauptvorwurf der Klassizisten des 17. und frühen 18. Jahrhunderts an den Leidener Maler dessen Verstöße gegen das Decorum betraf. Vor allem seine vermeintliche Unkenntnis antiker und italienischer Kunst war für sie immer wieder ein Stein des Anstoßes. Joachim von Sandrart und Filippo Baldinucci haben in ihren Biographien genau dieses Unwissen Rembrandts kritisiert. Die mangelnde Vertrautheit mit den Werken Raffaels wurde von den Klassizisten als besonderes Manko des Künstlers herausgestellt. Ihre Kritik bestand darin, dass Rembrandt jeder Sinn für Schönheit

fehlen würde, wie sie gerade Raffaels Kunst auszeichne. Wird dieser Kritikpunkt auf die *Satire* übertragen, könnte man ein solches Vorurteil insofern bestätigt sehen, als die Federzeichnung keiner weiterführenden motivischen Herleitung zu bedürfen scheint und sich hier zunächst keinerlei Kenntnis der großen italienischen Kunst zeigt, tritt ihre karikierende Absicht doch so deutlich in den Vordergrund. Allerdings trifft diese behauptete Unkenntnis italienischer Kunst nur solange zu, bis entdeckt wird, wie Rembrandt seine „akademischen“ Kenntnisse hinter der drastischen Darstellungsweise verborgen hat. Die im Bild repräsentierte Unflätigkeit stellt gleichsam eine Art Tarnung dar.

Für seine Darstellung des Kritikers weiß der Maler gezielt bestimmte Vorbilder zu nutzen. So könnte er für die Figur des Kritikers im männlichen Modell einer Akademiedarstellung (Abb. 4) von Crispijn van de Passe aus dem Jahre 1643 einen Ausgangspunkt gefunden haben.¹² Hier sieht man junge Künstler ehrfurchtsvoll einen Mann zeichnen, der vermutlich als Jupiter posiert. Eindrucksvoll hat er seine linke Hand in die Seite gestemmt und blickt Respekt gebietend nach links. Zwei bärtige Lehrer gehen umher und korrigieren wohlwollend die Fehler der zeichnenden Knaben. Dies ist insofern unfreiwillig komisch, als die Blätter aller Jungen, obwohl sie doch rund um das Modell sitzen, dieselbe Zeichnung wiedergeben. Sie ist am linken unteren Bildrand gut sichtbar. Der Vergleich zwischen dem Kritiker und dem Motiv des leicht nach rechts blickenden Aktmodells zeigt, in welcher Art und Weise Rembrandt das Sitz- und Haltungsmotiv dieses „Jupiters“ zu nutzen weiß.

Aber es ist nicht nur dieses Vorbild, das sich der Künstler für seinen Popanz erwählt hat. Wichtiger ist, dass eine bisher unentdeckte prominente italienische Komposition der *Satire* Rembrandts zugrunde liegt und eine doppelte Lesart ermöglicht. Auf kein geringeres Werk als Raffaels Fresko des *Parnass* (Abb. 5) wird mehrfach angespielt, das Rembrandt in Form des Reproduktionsstichs von Marcantonio Raimondi bekannt gewesen sein mag. Die Bezugnahme auf das italienische Vorbild beginnt mit den beiden Kunstliebhabern rechts, die das Bild beurteilen, das soeben an ihnen vorbei getragen wird. Das Männerpaar erinnert in seinen Haltungsmotiven an eine ähnliche Gruppe aus Raffaels berühmter Komposition. Vor allem der unverständige Kunstfreund rechts, der seine Hand grübelnd ans Kinn geführt hat, verweist auf die Darstellung des Ovid, der in formaler Hinsicht schon bei Raffael in ein vergleichbares Gespräch vertieft ist. Auch der Diener, der das großformatige Bild wegträgt und sich

12 [Crispijn van de Passe d. J.]: Studenten zeichnen ein männliches Nacktmodell nach, Vorblatt Vol. II aus: 't light der teken en schilderconst, Amsterdam 1643–1644, hg. von J. Bolten, Soest 1973.

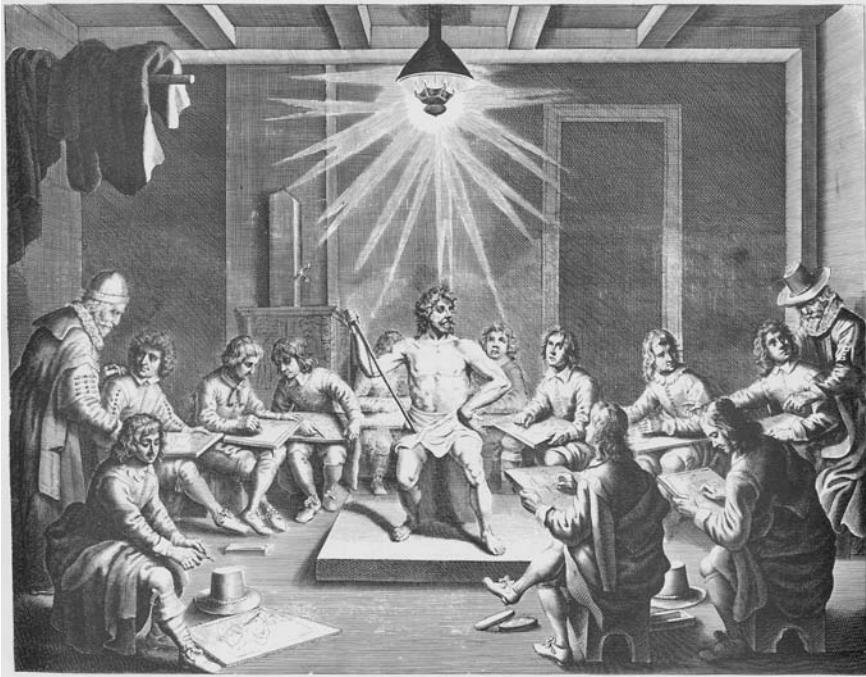


ABB. 4 *Crispijn van de Passe d.J.: Studenten zeichnen ein männliches Nacktmodell nach, 1643–1644, Stich, 29,7×37,8 cm, Vorblatt Vol. 11 aus: 't light der teken en schilder konst, Heidelberg, Universitätsbibliothek Heidelberg (Sign. 73 D 50)*

zugleich umblickt, erinnert an ein Motiv aus dem *Parnass*: Dort ist es die Muse Thalia, die in vergleichbarer Pose dargestellt wird. Sie wendet sich im Weggehen um und trägt in ihren Händen eine Maske, während sie in Richtung Apoll schaut.

Dass Rembrandt bestens mit der Komposition des Italieners vertraut war, belegt seine Stammbuchzeichnung für Jan Six, in der weitere Figuren der berühmten Komposition zitiert werden.¹³ Wir wollen einen Moment bei diesem Vergleich innehalten, um uns zu vergegenwärtigen, wie frei Rembrandt in der Stammbuchzeichnung sein Vorbild zitiert. Trotz aller Ähnlichkeit wird beinahe jede Figur verändert. Zweifellos ging es dem Künstler weniger um ein „wörtliches“ Zitat der Komposition als vielmehr um eine paraphrasierende

13 Rembrandt, *Homer trägt Dichtung vor*, 1652, Braune Rohrfeder auf Papier, 26,5×19 cm, Amsterdam, Sammlung Six. (Inv.-Nr. B. 913). Vgl. Otto Benesch: *The Drawings of Rembrandt*, 6 Bde., Bd. v, London 1973, Abb. 1190.



ABB. 5 *Raffael: Der Parnass, 1510–1511, Fresko, B: 670 cm, Vatikan, Palazzi Pontifici, Stanza della Segnatura* © BPK | SCALA

Nachahmung. Letztlich ist es vor allem die Hauptfigur des blinden Homer, um den herum sich eine Gruppe von Zuhörern gebildet hat, die an das Vorbild denken lässt.

Nun müssen wir uns dem Motiv des unflätigen Künstlers zuwenden. So genannte „Kacker“ sind in den bauerlichen Sujets der holländischen Genremalerei vielfach zu finden, was schon Emmens betont hat. So ist als Vorbild für den sich entleerenden Künstler unlängst an einen Reformationsholzschnitt erinnert worden, der einen Bauern zeigt, wie er seine Notdurft in eine Tiara verrichtet, weshalb man auch bei Rembrandt einen konfessionellen Hintergrund vermuten könnte.¹⁴ Will man die Metapher der Defäkation überhaupt

14 Vgl. Jochen Becker: *Ketters in de kunst. Nederlandse kunst als afwijking van de regel*, in: *Vreemd volk. Beeldvorming over buitenlanders in de vroegmoderne tijd*, Onder redactie van Harald Hendrix en Ton Hoenselaars, Amsterdam 1998, S. 21–54, hier S. 43–46.



ABB. 6 Philipp Galle (nach Maarten van Heemskerck): Die Zerstörung der Statue Bel, 1601–1633, Kupferstich, 20,3 × 25 cm, Amsterdam, Rijksmuseum (Inv.-Nr. RP-P-1904-3459)

weitergehend deuten, scheint vor dem Hintergrund der bisherigen Beobachtungen für Rembrandts Federzeichnung ein Kupferstich von Maarten van Heemskerck treffender zu sein, der einen alttestamentlichen Bildersturm zeigt und zwei Jungen, die in den zum Schrei geöffneten Mund des Priesters *Laokoon* aus der gleichnamigen Gruppe urinieren und zugleich auf das klassische Bildwerke defäkieren (Abb. 6). Durch Narrenkappe und Zepter werden sie als Toren gekennzeichnet, die durch ihre Verachtung großer Kunst es den Erwachsenen gleichtun. Vor allem der Junge rechts, der sich umwendet und dessen Gemächt für den Betrachter sichtbar ist, könnte Rembrandt für seinen unwirschen Künstler in formaler Hinsicht als Vorbild gedient haben. Diese Inspirationsquelle hinzuziehend, lässt sich der bilderstürmende Übermut erkennen, der jene Form klassizistisch-kanonischer Autorität in Frage stellt.

Meines Erachtens kann die Absicht Rembrandts nun insofern besser beurteilt werden, als der Witz der vorliegenden Interpretation trotz der immer

wieder beobachteten Drastik in ironischer Verkehrung besteht. So wird der Betrachter einen zusätzlichen Sinn von dem Moment an ergänzen, als er die Brücke zum Vorbild Raffael geschlagen hat. Aus Apoll, dem Gott der Dichtung und Musik, wird ein Schwadronneur. Aus dem Parnass, der Heimat der Musen und Dichter, wird ein Treffen fragwürdiger Kunstamateure, die sich bereitwillig dem großspurigen Kritiker unterordnen. Mit anderen Worten: Just durch inverse Motivübernahmen aus Raffaels *Parnass* untergräbt der Künstler paradoxerweise die Autorität des stolzen Kunstrichters Junius'. Dieser – so wird der Betrachter ergänzen – glaubt zwar ein Musenführer zu sein; in Wirklichkeit stellt er jedoch einen aufgeblasenen Trottel inmitten eines bornierten Publikums dar.

Ein solch ironisches Spiel ist nicht ohne entlarvende Komik. Denn wenn Junius vor dem Hintergrund des Raffaelzitats als vermeintlicher Musenführer identifiziert werden kann, so erfahren wir doch zugleich etwas über die Präention dieses Mannes, auf dessen Person und Kunsttheorie an späterer Stelle einzugehen sein wird. Allerdings ist dies eine Erkenntnis, die der Betrachter aktiv zu leisten hat. Die Abwertung Franciscus Junius' zum eingebildeten Musenführer wird lediglich insinuiert. Sie ist bislang schlichtweg übersehen worden.

Für eine Deutung von Rembrandts Bildsprache als einer ironischen Kunst stellt die *Satire auf die Kunstkritik* ein Schlüsselbild dar. Wer die Zeichnung vorschnell anhand klassizistischer Normen beurteilt, nimmt nur den Regelverstoß wahr. Wer sich allerdings nicht vom nackten Hintern des Künstlers abschrecken lässt und genauer hinschaut, wird das Spiel mit der Apelles-Ikonographie und den genannten Raffaelmotiven entdecken. Rembrandt tarnt seine „Bildung“ und genaue Kenntnis der Kunst Raffaels durch Vulgarität. Kurz, er vollzieht eine sokratische Geste und bedient sich einer subversiven Bildsprache. Dabei gilt es festzuhalten, dass das Spiel mit italienischen Vorbildern auf die Kritik klassizistischer Normen und ihrer ästhetischen Maßstäbe zielt. Behält man freilich seine Vorurteile in Bezug auf das Gebot des Decorum, hat man sich am Ende als Ignorant offenbart.

In erkenntnistheoretischer Hinsicht bieten ironische Verfahren die Möglichkeit zur Entlarvung falscher Autoritäten.¹⁵ Ironische Intelligenz hat ihre Voraussetzung zunächst einmal darin, die Schwäche des Gegners zu erkennen. Man stellt sich naiv, um dem Kontrahenten ein falsches Überlegenheitsgefühl zu vermitteln. So gesehen ist Ironie eine List. Sie zielt auf die Umkehr von

15 Zur Einführung vgl. Marika Müller: Die Ironie. Kulturgeschichte und Textgestalt, Würzburg 1995 (= Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 142/1995).

Machtverhältnissen. Dabei bedarf die damit einhergehende Mehrdeutigkeit insofern einer klugen Dramaturgie, als eine ironisch konzipierte Aussage nicht mehr nur Gestaltung der Fläche, sondern auch der Zeit ist. Wir werden durch die Repräsentation eines scheißenden Künstlers zunächst derart provoziert, dass unsere Aufmerksamkeit durch dieses Detail gebunden wird. Hat man die Pointe des Bildes jedoch einmal verstanden, verändert sich im Nachhinein der Bildsinn. Freilich schließt eine solche ironische Bildrhetorik mehr Rezipienten aus als ein. Mehr noch, sie offenbart sich insofern als elitäre Geste, als es darum geht, sich nicht mit der Masse gemein zu machen.

Die *Satire* stellt ein zentrales Beispiel für Rembrandts ironischen Umgang mit Vorbildern dar. Hier zeigt sich besonders deutlich, wie schwierig es ist, eine ironische Aussage überhaupt zu entdecken, unternimmt der Maler doch ebenso viel dafür, seine Absichten zu verbergen, wie sie zu zeigen. Methodisch ist dies eine interessante Situation, weil wir nicht nur das Verstehen, sondern auch das Missverstehen in den Blick nehmen müssen. Ein ironischer Verweis funktioniert nicht wie ein konventionelles Zitat, sondern im Sinne einer Allusion. Er stellt ein Augenzwinkern dar, das man nur zu schnell übersehen hat.

Um den Charakter invers-ironischer Zitate zu verdeutlichen, müssen Ironie und Parodie unterschieden werden. Wenn im Umkreis Tizians ein *Affenlaokoon* (Abb. 7) entstanden ist, springt der Witz sofort ins Auge. Die glühenden Antikenverehrer sind unkreativ, sie „äffen“ bloß nach. Der damit einhergehende Bildwitz funktioniert insofern, als das Urbild der Laokoongruppe „manifest“ ist. Die parodistische Nachahmung zitiert wörtlich die antike Skulpturengruppe. Diese wird vollständig und en face dargestellt, um ihre Wiedererkennbarkeit zu garantieren. Im Gegensatz dazu bleibt bei einer dissimulierten Motivübernahme das Zitierte solange latent, wie es nicht gelungen ist, den verborgenen Hinweis auf das alludierte Werk zu entdecken. Erst im Nachhinein stellen sich gleichermaßen ein parodistischer Effekt wie auch ein Lachen über den entstandenen Bildwitz ein.

Wie wir gesehen haben, kann eine solche Umkehrung dadurch entstehen, dass vermeintlich nebensächliche Motive eines berühmten Gesamtzusammenhangs reproduziert werden, denen gleichsam eine metonymische Funktion zukommt.¹⁶ Im Falle der Raffaelzitate bedeutet dies, dass gerade nicht die berühmten Darstellungen Apolls oder Homers zitiert werden, sondern die sich umblickende Thalia und der ins Gespräch vertiefte Dichter Ovid. Indem

16 Die Ellipse stellt laut Quintilian eine Redefigur dar, die durch Auslassung definiert wird. Vgl. [Marcus Fabius Quintilianus]: *Ausbildung des Redners*. Zwölf Bücher, hg. und übersetzt von Helmut Rahn, 2 Bde., Darmstadt 31995, Bd. 2, IX, 3, 58.



ABB. 7 *Niccolò Boldrini (Zuschreibung ungewiss/nach Tizian): Affenlaokoon, um 1540–1545, Holzschnitt, 27,5 × 40,9 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett (Inv.-Nr. A 88464)*

sich der erzählerische Gehalt von Raffaels Motiven in der *Satire* vollkommen verschoben hat, sind diese Zitate schwierig zu erkennen. Wenn aus dem antiken Poeten ein vermeintlicher „Kunstkenner“ geworden ist, so erscheint etwas absichtlich als etwas anderes. Dabei liefert dieses Andere solange eine funktionierende dominant-manifeste Lesart, bis man eine latente entdeckt hat, durch die sich ein zusätzlicher Sinn des Dargestellten ergibt. Erst dann entlarven wir die Szene als invertierten Parnass.

Eine solche extreme Verschlüsselung stellt natürlich eine Gratwanderung dar. Hat der Künstler zu großen Wert auf das Verbergen seiner Vorbilder gelegt, bleibt die ironische Botschaft unentdeckt. Spielt er zu offensichtlich auf das Vorbild an, gerät ihm sein Bild zur Parodie. Die Schwierigkeit ironischer Kommunikation besteht genau in dieser Fähigkeit, die Balance zu halten. Dabei sei noch einmal betont, dass in der Regel die Verrätselung die Oberhand behält. Ironie ist ebenso exklusiv wie elitär. Sie verweist auf den Eigensinn des Künstlers, der es nicht für nötig befindet, bei der breiten Masse Bestätigung zu suchen.

Grundsätzlich besitzt bereits das Lachen einen ambivalenten Charakter, kann man doch sowohl mit als auch über jemanden lachen. Einerseits grenzt

es aus, andererseits stiftet es Gemeinschaft. Wer lacht, bedarf des Sinns für Perspektivität. Schon ein leicht veränderter Blickwinkel lässt etwas als komisch erscheinen, was soeben noch als ernsthaft oder gar tragisch empfunden wurde. Komik und Ironie hängen also insofern zusammen, als beide mit Perspektivwechseln zu tun haben. Um eine Botschaft ironisch zu verschlüsseln, werden zwei einander widersprechende Sachverhalte miteinander verknüpft. Diesen Widerspruch gilt es zu entdecken. Denn ironisch ist eine Aussage nur dann, wenn die innere Diskrepanz der ironischen Formulierung hinreichend kaschiert wurde. Der Künstler leistet dies, indem er mit einer bestimmten Erwartungshaltung des Rezipienten rechnet. Auf diese Weise kann er den Betrachter täuschen und dazu bringen, sein Vorwissen mit der Darstellung selbst zu verwechseln. Haben wir es mit der Provokation eines scheißenden Künstlers zu tun, werden wir auf die Verwendung von Raffaelmotiven wohl kaum mehr achten.

Mit der *Satire* haben wir ein Werk Rembrandts analysiert, das aus den 1640er Jahren stammt. Doch wie steht es mit dem Frühwerk und dem Alterswerk des Leidener Künstlers? Sind diese auch von bildironischen Verfahren durchsetzt? Hat der niederländische Maler zu allen Zeiten seiner Karriere auf solche Verfahren zurückgegriffen? Sie zu entdecken und vorzustellen ist das Ziel der vorliegenden Studie. Dies erscheint nötig, weil der feinsinnige Witz seiner Bilder leicht zu übersehen ist, wie wir bei der Interpretation der *Satire auf die Kunst-kritik* bereits gesehen haben. Meine Studie stellt freilich nur einen ersten Schritt in diese Richtung dar, und es ist keinesfalls ausgeschlossen, dass auch andere Werke als die hier analysierten einen ironischen Hintersinn enthalten.

Die antike Rhetorik hat Ironie als eine Form der Rede mit übertragenem Sinn definiert.¹⁷ Im Unterschied etwa zur Metapher, die zumeist auf eine Analogie zielt, bezeichnet im Fall der Ironie das Gesagte sein genaues Gegenteil. Ironie besticht durch Negativität. Sie stellt eine negative Spiegelung dar und kommt vor allem dann zum Einsatz, wenn man es mit Normen sowie vermeintlich unverrückbaren Idealen und Wahrheiten zu tun hat. Ironie bedarf eines Gegners. Die folgenden Ausführungen werden zeigen, dass Rembrandt sich in vielen seiner Werke kritisch gegen die Überzeugungen des Klassizismus wendet, wie sie nicht nur durch die Kunsttheorie eines Franciscus Junius', sondern auch durch Rubens in den südlichen und durch andere Künstler in den nördlichen Niederlanden in bildlicher Form vertreten werden.¹⁸

17 Vgl. [Quintilianus/Rahn]: Ausbildung des Redners, Bd. 2, XIII, 6, 54–56.

18 Mit vielen Bildbeispielen und einführend: Vgl. Hollands Classicisme in de zeventiende eeuwse schilderkunst, hg. von Albert Blankert, Ausst.-Kat. Rotterdam/Frankfurt am Main 1999–2000, Rotterdam 1999.

Methodenfragen und Gang der Untersuchung

Ironie ist das Schlüsselwort der folgenden Untersuchung. Mag in der Forschung auch vereinzelt auf die Bildironie des Malers verwiesen worden sein, so hat die Frage nach Rembrandts ironischer Kunsttheorie bisher keine systematische Rolle gespielt. Bevor jedoch die ironische Bildpoetik einzelner Werke des Künstlers näher vorgestellt werden kann, ist es zunächst nötig, sich vor Augen zu führen, wie Rembrandt in Kunst und Forschung des 19. Jahrhunderts zum heroischen Maler wurde. Mit Goethe gesprochen geht es darum zu verstehen, warum Kunsthistoriker und Künstler in Bezug auf den Witz des Niederländers partout nicht „amüsabel“ waren.

Analysiert werden müssen also erst ausgewählte Rembrandtmythen des 19. Jahrhunderts. So gilt es, in der Nachfolge Emmens', zunächst die Biographien des Künstlers aus dem 17. Jahrhundert zu skizzieren, die Rembrandt in schlechtem Licht erscheinen lassen. Ihre Beurteilung bildet den Anknüpfungspunkt für die wissenschaftlichen und künstlerischen Auseinandersetzungen mit dem Maler im 19. Jahrhundert, die zu seiner Umwertung führen. Dies ist freilich schon häufig geschehen und soll lediglich in kursorischer Weise nachvollzogen werden.

Die Klischees eines volkstümlichen, bürgerlichen, aber auch heroisch-prophetischen Rembrandts muss man sich schon deshalb in Erinnerung rufen, weil diese bis weit ins 20. Jahrhundert hinein die deutsche Kunstgeschichte – und nicht nur sie – bestimmt haben.¹⁹ Die damit einhergehenden politischen Ideologien zu besichtigen und ihnen mit Herablassung zu begegnen, wäre zu einfach. Denn schwerer wiegt, dass solche Deutungen es unternommen haben, den Eigensinn des Künstlers zu bestimmen und zu verabsolutieren. Ob nun vom tragischen Helden, vom Ketzer oder Revolutionär die Rede war – fast immer sind diese Interpretationen ins Heroische und Pathetische abgeglitten.

Einem solchen Pathos soll in einem zweiten Kapitel die rembrandtsche Kunst im Sinne einer *Ars humilis* gegenübergestellt werden. Mit *Ars humilis* ist hier eine dezidiert christliche Bildpoetik gemeint. Dabei werden sowohl das bildkünstlerische Mittel der Helldunkelmalerei als auch zeitliche Darstellungsmodi wie das Phänomen der Plötzlichkeit verhandelt, um schließlich ausgewählte Selbstbildnisse vorzustellen. In einem dritten Kapitel folgen weitere Interpretationen, die alle durch die Frage nach dem ironischen Umgang mit antiken oder italienischen Vorbildern verbunden sind.

19 Zur Einführung mit weiterführender Literatur vgl. Annette Wauschkuhn: Georg Simmels Rembrandt-Bild. Ein lebensphilosophischer Beitrag zur Rembrandtrezeption im 20. Jahrhundert, Worms 2002.

Wer sich heute mit Rembrandt beschäftigt, muss feststellen, welches Unrecht seiner Kunst durch politische Instrumentalisierungen widerfahren ist. Am Beispiel der Interpretationen seiner Bilder kann jedenfalls deutlich werden, wie fundamental seine Kunstwerke ihren martialischen Interpreten entgegenstehen. Bleibt das Problem der Rembrandtrezeption damit auf das 19. und die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts beschränkt? Nicht unbedingt, denn spätestens seit den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts will die Forschung mit dem Mythos Rembrandt aufräumen. Dies gilt vor allem in Bezug auf Entstehung und Deutung des Schützenstücks *Die Nachtwache*. So haben Christian Tümpel und Egbert Haverkamp-Begemann die „Durchschnittlichkeit“ des Bildes hervorgehoben.²⁰ Und in Anbetracht der politischen Vereinnahmungen, bei denen der Mythos der *Nachtwache* als tragischer Wendepunkt von Rembrandts Leben zelebriert wurde, ist die Angst, zum Opfer eines Deutungsklischees zu werden, nur zu verständlich.

Indes bildet die Analyse der *Nachtwache* aus dem Jahre 1642 den Fluchtpunkt der vorliegenden Studie. Seit den Forschungen Tümpels und Haverkamp-Begemanns aus den 1970er und 1980er Jahren hat das Gemälde nicht eigentlich im Fokus der Auseinandersetzung mit Rembrandt gestanden. Auch im Rahmen der Publikationen des „Rembrandt Research Projects“ sind keine neuen Thesen zur Ikonographie des Bildes geäußert worden.²¹ So beklagte Gary Schwartz noch unlängst, dass nie eine wirklich befriedigende Aufschlüsselung der Beziehung zwischen den achtzehn Offizieren und Wachmännern und den sechzehn namenlosen Nebenfiguren der *Nachtwache* geliefert wurde.²² Mit meiner Deutung des Schützenstücks geht ein weiteres Mal die These einer christlichen Bildpoetik einher.²³ Die Auseinandersetzung mit Rembrandts Gruppenporträt soll zeigen, dass sein wohl berühmtestes Bild ein kunsttheoretisch-ironisches Credo enthält, das zuweilen komisch und böse, zuweilen aber auch melancholisch und absurd ausfallen kann.

20 Vgl. Christian Tümpel: Beobachtungen zur *Nachtwache*, in: Neue Beiträge zur Rembrandt-Forschung, hg. von Otto von Simson und Jan Kelch, Berlin 1973, S. 162–174, hier S. 163; vgl. außerdem Egbert Haverkamp-Begemann: Rembrandt. The Nightwatch, Princeton 1982.

21 Vgl. den Eintrag „Night-watch“, in: RRP, Bd. III, S. 430–485.

22 Vgl. Gary Schwartz: Das Rembrandt-Buch. Leben und Werk eines Genies, München 2006, S. 172.

23 Für erste Ansätze zum Problem einer spezifisch christlichen Ästhetik im Rahmen rembrandtscher Kunst, vgl. Robert W. Baldwin: „On Earth We are Beggars, as Christ Himself was“. The Protestant Background of Rembrandt's Imagery of Poverty, Disability, and Begging, in: Konsthistorisk tidskrift 54/3, 1985, S. 122–135, hier S. 127.

Die Ambivalenz und Vielschichtigkeit des berühmten Schützenstücks herauszuarbeiten, setzt sich die Untersuchung als wichtigstes Ziel. Meine Hypothese dabei lautet, dass der Künstler mit seinem ikonographischen Programm in kritischer Weise auf die akademische Kunsttheorie der späten 1630er Jahre reagiert und der Forderung notwendiger Antikennachahmung widerspricht. Wie wir gesehen haben, stellte schon Jan Emmens in seiner Interpretation der vermeintlich vulgären Federzeichnung den Klassizisten Junius als Gegner Rembrandts heraus.²⁴ In meiner Deutung der *Nachtwache* jedenfalls soll versucht werden, das Schützenstück und die *Satire* als Ausdruck ein und desselben kunsttheoretischen Zusammenhangs vorzustellen.

In methodischer Hinsicht knüpft meine Studie an die alte Debatte um die Frage nach der Bedeutung holländischer Genremalerei an. Wie haben wir deren Sinnbildcharakter zu bewerten? Svetlana Alpers hat in ihrer Studie „Kunst als Beschreibung“ versucht, ikonographische Ausdeutungen als haltlos darzustellen. Dabei hat ihre Untersuchung sicherlich viele Vorzüge und Verdienste, die schon oft dargestellt wurden. Aber das am leichtesten angreifbare Kapitel ihres Buches ist der Emblematik von Jacob Cats gewidmet.²⁵ Gerade das von Alpers untersuchte, in seiner hermeneutischen Tragweite aber unterschätzte Emblembuch „Silenus Alcibiadis, sive Proteus“ enthält ein christlich-ironisches Credo, das für den Leidener Maler geltend gemacht werden soll. Auch in ihrer Monographie über Rembrandt ist die Forscherin für das Problem christlicher Ikonographie unempfindlich.²⁶ Sie betont zwar einerseits das „theatralische Modell“, zieht andererseits aber nicht die theologischen Bedeutungen in Betracht, die damit gegeben sind.

Meine Studie stimmt mit Eddy de Jonghs Befund emblematischer Codierung niederländischer Malerei des 17. Jahrhunderts überein.²⁷ Damit ist allerdings kein „Emblemsuchen“ gemeint, sondern das Wissen um die besondere Erzählweise holländischer Kunst, ihr Spiel mit Schein und Sein. Einen solchen erzählerisch-ironischen Hintersinn versuche ich in der Tradition des Erasmus von Rotterdam für den Leidener Künstler aufzuzeigen. Kritisch gegenüber allzu simpler ikonographischer Analyse wäre allerdings zu vermerken, dass ein Inter-

24 Vgl. Emmens: Rembrandt en de regels, S. 4–27.

25 Vgl. Svetlana Alpers: Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, Köln 1985, S. 375–381.

26 Vgl. Svetlana Alpers: Rembrandt als Unternehmer. Sein Atelier und der Markt, Köln 1989, S. 80–127.

27 Vgl. Eddy de Jongh: Einleitung, in: Die Sprache der Bilder. Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, hg. von Rüdiger Klessmann, Ausst.-Kat., Braunschweig 1978; S. 11–20.

pret sich nicht auf bloße Aussagen beschränken, sondern Ambivalenzen entdecken sollte.²⁸ Das Problem des gleichzeitigen Zeigens und Verbergens muss im Blick behalten werden, will man denn einem ironischen Erzählmodus Rechnung tragen.

Warum dieser apologetische Ton? Weil die beharrliche Kritik an der Ikonologie nur selten mit dem ikonographischen Können ihrer Kritiker Schritt hält. Erwin Panofsky ging davon aus, dass es Form nicht ohne Inhalt geben könne.²⁹ Sein Anknüpfungspunkt dabei ist der kantische Topos: Gedanken ohne Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriffe blind. Erst über die Erkenntnis des Inhalts der Bilderzählung lässt sich der Einsatz künstlerischer Mittel angemessen beurteilen. Gestalt und Gehalt dürfen nicht getrennt voneinander betrachtet werden.

Nach allem Gesagten wird es nicht verwundern, wenn die folgende Untersuchung dem methodischen Selbstverständnis nach als ikonologisch zu bezeichnen ist. Doch damit ist nicht bloß gemeint, Bildinhalte zu entschlüsseln oder – schlimmer noch – zuzulassen, dass sich Texte vor Bilder schieben, wie der ebenso naive wie stereotype Einwand gegen die Ikonologie lautet. Im Gegenteil geht damit die Überzeugung einher, dass die Form eines Bildes überhaupt nur verstanden werden kann, wenn dessen verborgener Gehalt erkannt wird. Rembrandts Werke lehren uns, der Oberfläche zu misstrauen. Im Sinne ironischer Bildargumentation ist dies sogar zwingend erforderlich.

Das Konzept ironischer Bildkunst wäre unnötig, hätte der Mensch einen zweifelsfreien Zugang zur Wahrheit. Ironiekonzepte oszillieren notwendig zwischen rhetorischer Technik und Weltanschauung. So stellt Rembrandts Bildironie eine Poetik der Vorläufigkeit dar. Wir wissen nicht, ob wir es mit der Wahrheit zu tun haben. Aber bevor weitere Werke des Leidener Malers vorgestellt werden, müssen wir einen Blick durch die ideologischen „Fernrohre“ werfen, die im 19. und 20. Jahrhundert benutzt wurden, um die Kunst Rembrandts ins Visier zu nehmen.

28 Zur Performativität der Genremalerei vgl. Jürgen Müller: Vom lauten und vom leisen Betrachten. Ironische Bildstrukturen in der holländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts, in: *Intertextualität in der Frühen Neuzeit. Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven*, hg. von Wilhelm Kühlmann und Wolfgang Neuber, Frankfurt am Main 1994, S. 607–647.

29 Vgl. Erwin Panofsky: Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst, in: *Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem*, hg. von Ekkehard Kaemmerling, Bd. 1, Köln 1984, S. 185–206.

Rembrandtmythen

1 Das Bild Rembrandts in der klassizistischen Kunstkritik

Im 19. Jahrhundert mündeten viele historische Erzählungen in die eine des Nationalismus.¹ Dies betrifft auch die Geschichte der Kunst und ihrer Institutionen.² So wurde oft betont, dass das Sammeln, Bewahren und Ausstellen von Kunstwerken Teil nationaler Identitätsfindung im 19. Jahrhundert darstellt.³ Auch die Niederlande bilden in dieser Hinsicht keine Ausnahme. Im Jahre 1831 trennte sich Belgien vom Königreich der Niederlande, womit für den Norden ein Schock einherging, der zahlreiche nationale Reaktionen provozierte. Diese Loslösung barg politischen Sprengstoff – vor allem in konfessioneller Hinsicht. Waren die nördlichen Niederlande protestantisch, bekannte sich der Süden zum Katholizismus. Schon im Jahre 1830 spitzte sich dieser Konflikt zu und führte zu einer Kritik am niederländischen Herrscher Wilhelm I. Im folgenden Jahr wurde Leopold von Sachsen-Coburg der erste König von Belgien und als Haupt einer konstitutionellen Monarchie vereidigt. Nur wenig später überfielen niederländische Truppen das Königreich Belgien und erst 1839 konnte nach acht kriegerischen Jahren die belgische Unabhängigkeit von beiden Staaten ratifiziert werden.

Mit der Abspaltung Belgiens begibt man sich in den nördlichen Niederlanden auf die Suche nach einem neuen Staatskünstler, der es mit Peter Paul Rubens aufnehmen konnte, da dieser dem Süden und Antwerpen überlassen werden musste. Jetzt beginnt die Stilisierung Rembrandts zur nationalen Ikone der Niederlande. Die kunsttheoretische Bezugnahme auf Rembrandt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist also per se politisch. Sie kann eine Entscheidung für die republikanische Tradition sein, eine Entscheidung für den

-
- 1 Vgl. Jürgen Müller: ‚Wie Rembrandt zum Erzieher wurde‘ – Der Künstler als Objekt bürgerlicher Rezeptions- und Sammlungsansprüche, in: *Sammeln als Institution. Von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates*, hg. von Barbara Marx und Karl-Siegbert Rehberg, München/Berlin 2007, S. 231–238.
 - 2 Vgl. Maria-Theresia Leuker: *Künstler als Helden und Heilige. Nationale und konfessionelle Mythologie im Werk J.A. Alberdingk Thijms (1820–1889) und seiner Zeitgenossen*, Münster 2001 (= *Niederlande-Studien*, Bd. 26).
 - 3 Zuletzt zur Nationenbildung und ihrem Niederschlag in der Kunst: *Mythen der Nationen. Ein europäisches Panorama*, hg. von Monika Flacke, München/Berlin 1998.

Protestantismus, aber – und dies ist vermutlich die wichtigste Konsequenz – sie stellt immer eine Entscheidung für eine nationale Ästhetik dar.⁴

Rembrandt avancierte zur didaktischen Institution bürgerlicher Rezeptions- und Sammlungsansprüche. Er wurde zum Garanten niederländischen Nationalbewusstseins und erfuhr eine geradezu sakrale Inszenierung. So diente das im Jahre 1885 gegründete Rijksmuseum als Tempel seiner Verehrung.⁵ Obwohl bis zur zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der größte Teil der Kunst Rembrandts ins Ausland verkauft worden war, befand sich mit dem Schützenstück *Die Nachtwache* aus dem Jahre 1642 immerhin sein größtes und vielleicht bedeutendstes Gemälde in Amsterdam. Darin wollte man ein fernes Spiegelbild der Staatsgründung wiederentdecken – eine im Aufbruch begriffene Bürgerkompanie, bereit, ihre Stadt zu verteidigen.

In dem für Gründungsmythen dankbaren jungen Staat nahm Rembrandts Schützenstück eine herausragende Stellung ein, die in der nationalen Inszenierung des Rijksmuseums insofern bestätigt wird, als sich das Gruppenporträt im Zentrum der neu erbauten „Kunstkathedrale“ befand und als einziges Werk einen eigenen Raum erhielt. Die *Nachtwache* wurde an der Stirnseite der Ehrengalerie aufgestellt und bildete so den offensichtlichen Flucht- und Höhepunkt nationaler Kunstentwicklung.⁶ Links und rechts schritt man an kapellenartigen Räumen vorbei, um sich der *Nachtwache* zu nähern, der eine Art Chorraum vorbehalten war. Henk van Os hat diese besondere Inszenierung herausgestellt und seinen instruktiven Aufsatz über das Rijksmuseum mit der Feststellung geschlossen, dass kein anderes Museum der Welt je so sehr auf ein einziges Bild hin ausgerichtet war.⁷

Und wahrscheinlich hat es in der Geschichte nur wenige Bilder gegeben, die derart intensiv Chauvinismen ausgesetzt waren wie das Amsterdamer Gruppenporträt. Noch in den späten 50er Jahren des vergangenen Jahrhunderts konnte der Rembrandtforscher Kurt Bauch schreiben, die in der *Nachtwache*

4 Zur Stilisierung der Malerei des Goldenen Zeitalters in der niederländischen Kunst des 19. Jahrhunderts vgl. Mieke van der Wal: „Le génie résiste à l'usure du temps“. Scènes d'artistes dans la peinture historique néerlandaise du XIX^e siècle, in: *Après et d'après Van Dyck. La récupération romantique au XIX^e siècle*, hg. von Paul Verbraeken, Ausst.-Kat. Antwerpen 1999, Anvers 1999, S. 282–290.

5 Zur nationalen Ikonographie des Rijksmuseums vgl. Jochen Becker: „Ons Rijksmuseum wordt een tempel“. Zur Ikonographie des Amsterdamer Rijksmuseums, in: *Nederlands kunsthistorisch jaarboek* 35, 1984, S. 227–326.

6 Vgl. Henk van Os: Het Rijksmuseum als nationaal symbool, in: *The Rijksmuseum Bulletin* 44, 1996, S. 309–320.

7 Vgl. van Os: Het Rijksmuseum als nationaal symbool, S. 320.

dargestellten Männer seien bereit zu töten und zu sterben.⁸ Mit solchen pathetischen Formeln lieferte die kunsthistorische Forschung ein Echo auf das Rembrandtbild des 19. Jahrhunderts.

Fragwürdig ist dabei nicht nur die Rhetorik, derer sich Bauch bedient, sondern auch die Tatsache, wie lange man im 20. Jahrhundert selbst nach dem Zweiten Weltkrieg noch bereit war, nationale Mythen als quasi natürliche Entitäten zu behaupten. In jeder Zeile des bauchschen Textes äußert sich ein ideologisches Weltbild: „Aus dem Dunkel kommen sie ins Licht. Die Fahne hebt sich, dumpf klingt der Trommelwirbel. Der Hund bellt. Der Junge schießt eine Pulverladung ab. Man hört das Gemurmel, die Waffen, die Schritte auf dem Pflaster. Es sind Krieger. Das ist Rembrandts Denkmal eines großen Aufbruchs seines Volkes, weit jenseits der bürgerlichen Oberfläche jener Welt.“⁹ Die ebenso kunstvoll gemeißelten wie pathetischen Sätze ändern nichts am chauvinistischen Kulturbegriff des Freiburger Forschers. Es scheint, als würde hier weniger der Aufbruch der Amsterdamer Büchenschützen als vielmehr jener von 1933 gefeiert.

Rembrandt hat Künstler zu allen Zeiten zur Nachahmung angeregt.¹⁰ Die Vorstellung, dass er je vergessen war, ist Teil des Mythos von Untergang, Wiederentdeckung und nachträglicher Rehabilitation. Schon im 18. Jahrhundert haben Maler in der Art des Niederländers gezeichnet oder gestochen, weil ihnen sein Werk wie eine eigene Sprache erschien, die man beherrschen musste, um sich im Reich der Kunst Gehör zu verschaffen.¹¹ Seine stilistischen Eigenarten wiedergeben zu können, wurde als Ausweis handwerklicher Brillanz verstanden, da das, was bei ihm so leichtfertig und ungekünstelt erschien, große Meisterschaft erforderte. Rembrandt war in jener Zeit ein Künstler für Künstler. Doch schon ein Jahrhundert später galt er einer breiten Öffentlichkeit von Kunstinteressierten als das wichtigste Genie nordeuropäischer Malerei.¹²

8 Vgl. Kurt Bauch: Die Nachtwache. 1642, Stuttgart 1957 (= Werkmonographien zur Bildenden Kunst in Reclams Universal-Bibliothek, Nr. 20), S. 21.

9 Bauch: Die Nachtwache, S. 24–25.

10 Eine erste Übersicht geben: Jeroen Boomgaard und Robert W. Scheller: Empfindliches Gleichgewicht: Die Würdigung Rembrandts im Überblick, in: Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt. Gemälde, hg. von Christopher Brown; Jan Kelch und Pieter van Thiel, Ausst.-Kat. Berlin 1991/Amsterdam 1991–1992/London 1992, München/Paris/London 1991, S. 106–123.

11 Zum „Rembrandtismus“ in der Druckgraphik vgl. Bettina Hausler: Das Phänomen Rembrandtismus in der europäischen Druckgraphik des 17. und 18. Jahrhunderts, München 2002 (zugl. Diss. Ludwig-Maximilians-Universität).

12 Zur Würdigung Rembrandts in der Kunst der Moderne vgl. die gelungene Darstellung von

Dieser außerordentliche Zuwachs an Wertschätzung muss nun durch einige wenige Werke vor Augen geführt werden, die von der Verklärung erzählen, die dem Künstler zuteil wurde. Dabei ist es mein Ziel, Aspekte und Varianten des Rembrandtmythos zu rekonstruieren.¹³ Der Maler konnte in unterschiedlicher Weise instrumentalisiert werden und paradoxerweise den Bürgerschreck wie auch den Großbürger repräsentieren. Diese Bedeutungsvielfalt des Rembrandtbildes ergab sich aus einer spezifischen Überlieferungslage.¹⁴ So verdanken wir Jan Emmens die Erkenntnis, dass Rembrandts Ruhm in der Moderne nicht zu trennen ist von der desaströsen Beurteilung seiner Biographie in der klassizistischen Literatur des ausgehenden 17. Jahrhunderts.¹⁵ Die Biographien von Joachim von Sandrart (1675), Filippo Baldinucci (1686) und Arnold Houbraken (1718), auf die mehrfach einzugehen sein wird, fallen allesamt negativ aus und denunzieren den Künstler als charakterschwachen Menschen, als Grobian, der alle bürgerlichen Umgangsformen vermissen lässt.¹⁶

Kurioserweise ließ diese Verurteilung Rembrandts in der Frühen Neuzeit sein Licht später nur umso heller erscheinen. Er avancierte zum Ketzer und *Peintre maudit*, dem an gesellschaftlicher Anerkennung nicht gelegen war: „War er bei der Arbeit“, schrieb Baldinucci im ausgehenden 17. Jahrhundert, „so hätte er dem größten Monarchen der Welt keine Audienz gewährt und man musste bei ihm vorsprechen und wieder vorsprechen, bis man fand, dass er zu malen aufgehört hatte.“¹⁷ Später wird dies als typischer Eigensinn und in positiver Hinsicht als Furor des Genies erachtet. Baldinucci jedoch kritisiert

Johannes Stückelberger: Rembrandt und die Moderne. Der Dialog mit Rembrandt in der deutschen Kunst um 1900, München 1996, S. 21–29.

- 13 Um den Grad der Mythisierung ermaßen zu können, ist eine genaue Kenntnis von Rembrandts Leben nötig. Zu den überlieferten Archivalien vgl.: [Die Urkunden über Rembrandt (1575–1721)], neu hg. und kommentiert von Dr. C. Hofstede de Groot, Haag 1906, S. 189–211. Eine kurze Schilderung des Lebens mit Blick auf die Quellenlage liefert in knapper Form: S.A.C. Dudok van Heel: Rembrandt van Rijn (1606–1669): Ein Malerbild im Wandel, in: Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt. Gemälde, S. 50–67.
- 14 Eine gute Übersicht gibt Robert W. Scheller: Rembrandt's reputation van Houbraken tot Scheltema, in: *Nederlands kunsthistorisch jaarboek* 12, 1961, S. 81–118.
- 15 Vgl. Emmens: Rembrandt en de regels, S. 10–37.
- 16 Es existiert eine gute Quellensammlung, von der ich und auch viele Autorinnen und Autoren vor mir reichlich Gebrauch gemacht haben: Vgl. Rembrandt und die Nachwelt, hg. von Susanne Heiland und Heinz Lüdecke, Leipzig 1960.
- 17 „Quando operava non avrebbe data udienza al primo Monarca del mondo, a cui sarebbe bisognato il tornare, e ritornare, finchè l'avesse trovato fuori di quella faccenda.“ [Filippo Baldinucci]: Cominciamento, e progresso dell'arte dell'intagliare in rame, colle vite di molti de' più eccellenti maestri della stessa professione, Firenze 1686, S. 79.

Rembrandts Verhalten noch als Mangel an Weltläufigkeit. Der Leidener Maler ist für ihn schlicht ein ordinärer Mensch, dem gute Manieren abgehen. Sein ungebührliches Verhalten offenbart seinen beschränkten Horizont.

Der Passus aus Filippo Baldinuccis Rembrandtbiographie zeigt nicht nur einen unhöflichen Maler, sondern lässt auch die entscheidende Entwicklung frühneuzeitlicher Ästhetik in den Blick rücken: Die Aufwertung des Schöpfergenies als Bedingung moderner Kunstbetrachtung. Die moderne Ansicht, dass uns Kunst mit dem Eigentlichen der menschlichen Existenz vertraut macht, ist das Ergebnis einer Entwicklung, die in der Hochrenaissance einsetzt. Erst mit dem Aufkommen der Gattung der Künstlerbiographik ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts können ein inneres und ein äußeres Kommunikationssystem ästhetischer Erfahrungen voneinander unterschieden werden. Das heißt, bevor wir die Gemälde im Museum anschauen, besitzen wir in der Regel Informationen über die Biographie des Künstlers. Noch bevor wir uns fragen können, was überhaupt dargestellt ist, wissen wir bereits, dies gehört zum Werk eines „Ketzers“ oder eines großen „Leidenden“.

Mit der Künstlerbiographik geht die Möglichkeit vormoderner Psychologisierung einher. Von nun an gibt es ästhetische Urteile, die sich nicht nur auf bestimmte Eigenschaften des Werkes beziehen lassen, sondern zugleich auf seinen Urheber. Pointiert formuliert könnte man von einer Existenzialisierung des ästhetischen Urteils sprechen. Rembrandts antiakademische Malerei hat aus dieser Perspektive in seinem vermeintlich wüsten Leben eine Entsprechung, wenn nicht gar eine Voraussetzung. Mit dieser psychologisierenden Lesart geht ex post eine bestimmte Zurichtung der frühneuzeitlichen Quellen einher. Diese werden nämlich ohne jeden Sinn für ihre rhetorische Verfasstheit als existenzielle Tatsachenberichte verstanden.¹⁸ So glaubt man ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Rembrandt als einen Maler der menschlichen Seele entdecken zu dürfen.¹⁹ Zudem wurde das in den Biographien beschriebene Fehlverhalten des Künstlers wohlwollend als Ausdruck barocker Maßlosigkeit uminterpretiert.

Der erste Biograph, dem wir eine epische Lebensskizze Rembrandts verdanken, ist der deutsche Maler und Kunsttheoretiker Joachim von Sandrart, der die Biographie im Rahmen seiner „Teutschen Academie“ aus dem Jahre 1675 ver-

18 Zum impliziten methodologischen Problem vgl. Jürgen Müller: *Concordia Pragensis*. Karel van Manders Kunsttheorie im Schilder-Boeck. Ein Beitrag zur Rhetorisierung von Kunst und Leben am Beispiel der rudolfinischen Hofkünstler, München 1993 (= Veröffentlichungen des Collegium Carolinum, Bd. 77), S. 100–111.

19 Vgl. Emmens: *Rembrandt en de regels*, S. 4–27.



ABB. 8 Rembrandt: Skizze nach Raffaels Porträt des Baldassare Castiglione, 1639, Federzeichnung, 16,3×20,7 cm, Wien, Graphische Sammlung Albertina

fasste.²⁰ Sandrart muss während seiner fünf Jahre in Amsterdam eine Reihe von Arbeiten des Niederländers gesehen haben, und zumindest einmal haben sie sogar gemeinsam in einem Raum gegessen: Als am 9. April 1639 die Sammlung von Uffelens versteigert wurde, interessierten sich beide Künstler für dasselbe Bild Raffaels. Während der deutsche Biograph bis zur Summe von 3.400 Gulden um das Bildnis Castigliones mitsteigerte, wie er uns in der Einleitung seines Buches mitteilt, nutzte der Leidener Maler die Zeit, um das berühmte Porträt zu skizzieren (Abb. 8).²¹

20 Vgl. [Joachim von Sandrart]: Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste, Nürnberg 1675–1680. In ursprünglicher Form neu gedruckt mit einer Einleitung von Christian Klemm, 3 Bde., Nördlingen 1994 (= Reprint Verlag Dr. Alfons Uhl), Bd. I, II. Teil, III. Buch, XXII. Kapitel, S. 326–327.

21 Rembrandt, *Bildnis des Baldassare Castiglione* (nach Raffael), Federzeichnung, 1639, 16,3×20,7 cm. Wien, Graphische Sammlung Albertina. Vgl. Otto Benesch: *The Drawings of Rembrandt. A Critical and Chronological Catalogue*, 6 Bde., London 1954–1957, S. 45; Rembrandts Selbstbildnisse, hg. von Christopher White und Quentin Buvelot, Ausst.-Kat. Lon-

Sandrart spricht in seiner Biographie dem Niederländer ein gewisses künstlerisches Talent nicht ab, tadelt aber dessen Lebensführung. Rembrandt sei sich der Würde des Malerstandes nicht bewusst und zeichne sich darüber hinaus durch einen gewissen Hang zum Küchenpersonal aus: „Dann ob er schon kein Verschwender gewesen / hat er doch seinen Stand gar nicht wissen zu beobachten / und sich jederzeit nur zu niedrigen Leuten gesellet / dannenhero er auch in seiner Arbeit verhindert gewesen.“²² Dies wiegt umso schwerer, als der Biograph in dem vorhergehenden Passus mitteilt, der Künstler habe seine „[...] Behausung in Amsterdam mit fast unzählbaren fürnehmen Kindern zur Instruction und Lehre erfüllet / deren jeder ihm jährlich in die 100. Gulden bezahlt / ohne den Nutzen / welchen er aus dieser seiner Lehrlinge Mahlwerken und Kupferstücken erhalten / der sich auch in die 2 bis 2500 Gulden baares Gelds belaufen [...]“.²³

Laut Sandrart missversteht Rembrandt die Freie Kunst der Malerei als Brot-erwerb und ist lediglich aufs Geld versessen, weshalb er Legionen von Schülern annimmt, die Lehrgeld zu entrichten haben. Ein Urteil, das schon im Exordium der Biographie angelegt ist, wenn es heißt, dass es bewundernswert sei, wie der Sohn eines Müllers vom platten Land durch Begabung und Fleiß einen so hohen Rang habe erreichen können. Dieses Lob wird jedoch mehr als relativiert, wenn der Künstler im darauf folgenden Passus als vollkommener Ignorant gegenüber antiker und italienischer Kunst geschildert wird, der nicht einmal des Lesens wirklich kundig gewesen sei. Immerhin lobt Sandrart den Koloristen und Sammler Rembrandt, der von ihm als „großer Liebhaber von allerley Kunststücken“ bezeichnet wird.²⁴ Dies ändert jedoch nichts an dem Umstand, dass Rembrandt für Sandrart ein Parvenü bleibt.

Abschließend erwähnt der Biograph Rembrandts Fähigkeit zur dramatischen Lichtregie, um schließlich das Desinteresse des Malers an würdigen Bildthemen zu tadeln. Er habe keine mythologischen Themen, keine Allegorien und auch keine Historien dargestellt, sondern „meistens einfältige“, der Natur entnommene Sujets, womit Themen der Genremalerei gemeint sind.²⁵ Ohne Zweifel, Sandrarts Text stellt eine Ohrfeige dar. In seiner Biographie Rem-

don 1999/Den Haag 1999–2000, Stuttgart 1999, S. 170–172. Raffael, *Bildnis des Baldassare Castiglione*, um 1515, Öl auf Leinwand, 82 × 67 cm, Paris, Musée du Louvre. Vgl. Wilhelm Kelber: Raphael von Urbino. Leben und Werk. Stuttgart 1979, Abb. 89. Vgl. [von Sandrart/Klemm]: Teutsche Academie, Bd. I, III. Buch, S. 55.

²² [von Sandrart/Klemm]: Teutsche Academie, Bd. I, II. Teil, III. Buch, XXII. Kapitel, S. 326.

²³ Ebd.

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd. S. 327.

brandts ist kein Lob ernst gemeint, jede positive Bemerkung geht stets in Tadel über. Das Fazit seiner Darstellung besteht denn auch darin, dass Rembrandt als Künstler stets der Müllersohn geblieben sei, dem auch sein Talent nicht habe helfen können.

Die partielle Blindheit des deutschen Malers und Kunsttheoretikers für die Qualität der Kunst Rembrandts ist zum Teil der literarischen Gattung der Künstlerbiographik selbst geschuldet. Aufgabe einer solchen Künstlerbiographie war es, den didaktischen Ansprüchen des Genres zu entsprechen. Konkret bedeutet dies, dem überlieferten Werk ein passendes Leben hinzuzufügen.²⁶ Diese Aufgabe ist nicht mit bloßen Erfindungen zu verwechseln. Im Gegenteil besteht die Herausforderung an den Künstlerbiographen darin, die zugänglichen Fakten mit den bekannten Topoi und Anekdoten der Überlieferung zu vermitteln. Das Charakteristische eines Werkes erhält auf diese Weise seine Erklärung aus der Persönlichkeit des Malers, womit dem Topos von der Gleichartigkeit von Leben und Werk entsprochen wird. Zugleich erscheint das Individuum als „typischer“ Künstler.

Geradezu emblematisch ist im Zusammenhang mit Rembrandts Biographie eine Äußerung Filippo Baldinuccis, der Gesicht und Kleidung Rembrandts zur *Clavis interpretandi* macht und schreibt: „Zu dem unschönen und vulgären Gesicht, das ihm [die, J.M.] Natur in Ungunst zugeteilt hatte, kam eine schlammige und schmutzige Kleidung, da es seine Gewohnheit war, beim Malen die Pinsel an seinem Kittel abzuwischen und ähnliche Unarten.“²⁷ Dabei ist durchaus vorstellbar, dass dem italienischen Biographen bei seinem Urteil einige der radierten Selbstbildnisse vor Augen standen. Rembrandts Äußeres wird gleichsam zum Ausweis seines ungezügelten und unhöflichen Verhaltens.

Der Biograph erfindet einen Künstler, der sich mit einfachem Umgang begnügt und seinen Tag im Wirtshaus verbringt. Dass die mangelhafte ethische Disposition des Malers seine künstlerischen Leistungen beeinträchtigt, erweist die Biographie des Italieners auch dadurch, indem einmal mehr der Materialismus Rembrandts zum Thema wird, wenn von den vielen Schülern und der Geschäftstüchtigkeit des Künstlers die Rede ist. Den Höhepunkt und das eigentliche Zentrum der Biographie bildet schließlich folgender Satz Baldinuccis: „Diese Extravaganz in seiner Malart ging Hand in Hand mit seiner Lebensart; er war ein Schalk erster Güte [umorista di prima classe] und hatte vor nie-

26 Zu Fragen der Künstlerbiographik als Gattung und dem Problem der damit notwendig einhergehenden „Fiktionalität“ vgl. Müller: *Concordia Pragensis*, S. 221–224.

27 „Lo scomparire, che faceva in lui una faccia brutta, e plebea, era accompagnato da un vestire abietto, e sucido, essendo suo costume nel lavorare il nettarsi i pennelli addosso, ed altre cose fare, tagliate a questa misura.“ [Baldinucci]: *Cominciamento*, S. 79.

mand Achtung.“²⁸ Für den Leser bedeutet dies im Umkehrschluss: Rembrandt fehlt die Möglichkeit zum *Giudizio*, seine Kunst zeichnet sich durch Übertreibungen aus. Er benötigt zu viel Zeit für seine Porträts, missachtet die mit dem *Decorum* einhergehende Schicklichkeit, weshalb es ihm am Sinn für wahre Schönheit mangelt. Seine Bilder erhalten den Wert von gemalten Rumpelkammern, wenn der Biograph berichtet, der Künstler habe auf Versteigerungen altmodische und abgetragene Gewänder erworben, sofern er sie als malerisch genug erachtete.

Idealität im Sinne der Überwindung der Natur ist in der Kunsttheorie Sandrarts und Baldinuccis der Schlüsselbegriff, dem sich Rembrandts Kunst nicht fügen kann. Dies wiegt umso schwerer, als für die Klassizisten der Mensch im Ideal die rohe Natur überwindet, um seine eigene Unvollkommenheit zu transzendieren, und zwar sowohl in ästhetischer als auch in ethischer Hinsicht. Rembrandt hingegen fehlt es an idealen Darstellungsmustern. Zudem lässt er die nötige Kenntnis der Antike, aber auch der italienischen Kunst und Kunsttheorie vermissen. Er ist vulgär und aufs Geld versessen.

Allerdings wissen die frühen Biographen weder etwas über den Bankrott des Malers im Jahre 1656 zu erzählen, noch sind sie über seine Lehrer oder privaten Lebensumstände informiert, womit deutlich wird, dass sich ihr Wissen im Wesentlichen auf das Studium der ihnen zugänglichen Gemälde und druckgraphischen Werke beschränkte. Sie erfinden den passenden Künstler zu einem aus klassizistischer Warte „unflätigen“ Werk. Diese Kritik, so darf vermutet werden, kam nicht erst nach dem Tod des Malers in Umlauf, sondern bestimmte in der Tendenz ab den späten 1630er Jahren auch schon den zeitgenössischen Blick auf Rembrandts Werk – jedenfalls dann, wenn dieses mit der klassizistischen Brille zur Kenntnis genommen wurde.

Bekanntlich war es der holländische Archivar Pieter Scheltema, dem es gelang, die historischen Ungereimtheiten bei den barocken Biographen aufzuzeigen. Anlässlich der Aufstellung des Amsterdamer Rembrandtdenkmals im Jahre 1852 hielt er vor der Gesellschaft „*Arti et Amicitiae*“ eine Rede, in der er seine intensiven Archivstudien präsentieren konnte.²⁹ Zum ersten Mal werden die wahren Lebensumstände des Malers greifbar: Herkunft, Geburts- und Sterbedatum, Lehre und Ausbildung bei Jakob van Swanenburgh, Pieter Last-

28 „Con questa sua stravaganza di maniera andava interamente del pari nel Rembrandt quella del suo vivere; perch'egli era umorista di prima classe, e tutti disprezzava.“ Ebd.

29 Vgl. Pieter Scheltema: *Rembrandt. Discours sur sa vie et son génie*, Paris 1866. Die Leistungen dieses Forschers sind oft hervorgehoben worden. Zuletzt: Anne Chalard-Fillaudeau: *Rembrandt, l'artiste au fil des textes. Rembrandt dans la littérature et la philosophie européennes depuis 1669*, Paris 2004, S. 86–98.

man und Jakob Pinas, sowie sein Umgang mit dem späteren Bürgermeister Jan Six und die Briefe an Constantijn Huygens, den Statthalter des Prinzen, lassen einen Künstler zum Vorschein treten, der keineswegs nur mit der niederen Gesellschaft Umgang pflegte.

Gerade die Briefe an Huygens zeigen in der Tendenz einen höflichen und korrekten Geschäftsmann, der sich kurz und prägnant auszudrücken weiß. Vor allem wird in Scheltemas Forschungen Rembrandts Heirat mit Saskia fassbar sowie der spätere Bankrott. Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts ist es zwar möglich, den Grad der Verleumdung zu errahnen, den die Biographen Rembrandt im 17. Jahrhundert haben zuteilwerden lassen, aber dies führt nicht automatisch zu einem angemessenen Bild des Künstlers. Im Nachhinein wird deutlich, wie wenig sich auch diese Generation durch objektive Daten davon abhalten ließ, ein tendenziöses Rembrandtbild zu entwerfen, um aktuelle politische Bedürfnisse zu befriedigen.

2 Das Amsterdamer Rembrandtdenkmal

Bedenkt man die „Erblast“ klassizistischer Kunstkritik, kann der Grad der Umwertung erlassen werden, den das 19. Jahrhundert in Bezug auf Rembrandt vorgenommen hat. Dabei sind es immer dieselben hermeneutischen Operationen, die von Künstlern und Gelehrten zu apologetischen Zwecken durchgeführt werden. Denn auch wenn die frühen Biographen in faktischer Hinsicht widerlegt sind, glaubt man nach wie vor, dass die „Sandrarts“ und „Baldinuccis“ in Bezug auf die Persönlichkeit des Künstlers eine gewisse Wahrheit vermitteln. So wird der schlichte, wenn nicht vulgäre Umgang, den alle frühen Biographen betonen und kritisieren, im 19. Jahrhundert in positivem Sinne als Volkstümlichkeit des Künstlers gewertet. Schroffheit und Rücksichtslosigkeit werden zum Ausdruck seiner Genialität und seines Eigensinns umgedeutet. Vernachlässigtes Decorum bedeutet nun positiv eine proportionale Zunahme an Wahrhaftigkeit. Der Künstler zeigt die Welt, wie sie ist und nicht, wie sie sein sollte. Entsprechend wird sein „Realismus“ als eine um Wahrhaftigkeit bemühte Kunst interpretiert.

Gilt für die Zeit vor 1830, dass Rembrandt in der Kunstliteratur immer wieder seinen Gegenpart in Raffael hat, so ist es nun der Flame Rubens, der dem Holländer Rembrandt gegenübergestellt wird. Sehr früh findet man diese Konkurrenzsituation beider Maler bei dem Hegelschüler und Direktor des Berliner Kupferstichkabinetts Heinrich Gustav Hotho in seinen „Vorstudien für Leben und Kunst“ aus dem Jahre 1835 ausgesprochen: „So war ich in Amsterdam, wo wir in wenigen Tagen bereits anlangten, bald genug eingewohnt. Mit vol-

lem Eifer ergab ich mich jetzt noch einmal ausschließlich dem Studium der Malerei. Hier waren die Rembrandt'schen Bilder zu Hause, welche in gewissem Sinne für Holland leisteten, was Rubens für die Flamänder früher bereits mit umfassenderem Geiste machtvoller zu bewirken angefangen hatte.“³⁰ Von nun an werden Rembrandt und Rubens komplementär aufeinander bezogen.

Auch Franz Kugler schreibt in seinem 1837 erschienenen „Handbuch der Geschichte der Malerei in Deutschland, den Niederlanden, Spanien, Frankreich, und England“, dass Rembrandts Bilder im Unterschied zu denen Rubens' eine eigene Poesie hätten: „[...] jener [Rembrandt erscheint, J.M.] als trotziger, düsterer Republikaner [...].“³¹ Kugler sieht im Leidener Maler einen Erben spätmittelalterlich-nordischer Malerei, die sich durch einen Hang zum Phantastischen auszeichne. Nur wenige Jahre später wird 1844 auch Julius Mosen in der Tradition Herders Rembrandts Malerei mit Märchen und Balladen vergleichen. Es sei in seinen Bildern zwar keine Eleganz zu finden, aber die Wahrheit des Volksliedes. Dabei wird einmal mehr über den Kontrast zu Rubens die künstlerische Eigenart des Holländers ermittelt.³² Die deutsche „traumspinnende Phantasie“ gestaltet für Mosen recht eigentlich die innere Welt. So wie sich das deutsche Wesen in Volksballaden äußert, so stelle es sich auch in Rembrandts Malerei dar. Schließlich setzt auch Eduard Kolloffs Aufsatz über „Rembrandts Leben und Werk“ aus dem Jahre 1853 den Republikaner und Protestanten gegen den Höfling und Katholiken Rubens.³³

Doch nicht nur Kunstkritiker und Historiker haben versucht, die Reputation Rembrandts wiederherzustellen; mindestens ebenso sehr wurde er von Künstlern des 19. Jahrhunderts rehabilitiert. Dies soll uns das Rembrandtdenkmal Louis Royers (**Abb. 9**) von 1852 vor Augen führen, das ebenfalls im Sinne eines apologetischen Rembrandtbildes entworfen wurde. In der Tendenz gibt dieses Kunstwerk vor, den historischen Abstand zu betonen und ein authentisches Rembrandt-Bild zu rekonstruieren. In Wirklichkeit aber gehorcht es den nationalen Bedürfnissen des Tages.

Nach den bisherigen Ausführungen dürfte das Anspruchsniveau deutlich geworden sein, dem sich ein Rembrandtdenkmal zu stellen hatte. Mit der Riva-

30 Heinrich Gustav Hotho: Vorstudien für Leben und Kunst, Stuttgart/Tübingen 1835, S. 251.

31 [Franz Kugler]: Handbuch der Geschichte der Malerei in Deutschland, den Niederlanden, Spanien, Frankreich und England, Berlin 1837, S. 177.

32 Vgl. [Julius Mosen]: Die Dresdner Gemälde-Galerie in ihren bedeutungsvollsten Meisterwerken, erklärt von Dr. Julius Mosen, Leipzig 21850, S. 136–137.

33 Vgl. Eduard Kolloff: „Rembrandt's Leben und Werke, nach neuen Actenstücken und Gesichtspunkten geschildert“, in: Historisches Taschenbuch, hg. von Friedrich von Raumer, Leipzig 1854, 3. Folge, 5. Jg., S. 401–582, hier S. 486–487.



ABB. 9 *Louis Royer: Rembrandtdenkmal, 1852, Bronze, Amsterdam, Rembrandtplein*
 © FOTOGRAF: SERGIO CALLEJA CC BY-SA2.0 [HTTP://DE.WIKIPEDIA.ORG/
 WIKI/REMBRANDTPLEIN#MEDIAVIEWER/FILE:REMBRANDT_AMSTERDAM.JPG](http://de.wikipedia.org/wiki/Rembrandtplein#mediaviewer/File:Rembrandt_Amsterdam.JPG)

lität zu Belgien ging geradezu zwangsläufig die Konkurrenz zwischen Rembrandt und Rubens einher. Dabei war es unmöglich, einen Künstler über den anderen zu heben, ohne den eigenen Chauvinismus zu offenbaren. Man konnte allenfalls feststellen, Rembrandt sei anders. Die Folgerung, dass er auch bes-

ser sei, musste der Betrachter selber ziehen. Diese Rhetorik niederländischer Volkstümlichkeit verdient genauere Betrachtung.

1840 entstand in Antwerpen das Rubensdenkmal von Willem Geefs.³⁴ Im eleganten Kontrapost steht der Maler da und hat die linke Hand in die Seite gestemmt. Souverän blickt er auf den vor ihm liegenden Groenplaats. Zurückgeschlagener Mantel, Degen und Hut weisen ihn als Edelmann aus, dessen Lässigkeit an einen idealen Hofmann gemahnt. Rubens habe für Belgien Ruhm und Ehre erworben, schließlich sogar die Krone der Kunst, heißt es noch vierzig Jahre später in der Wochenzeitung „Den Antwerpener“.³⁵

Wenn nun das populäre Rembrandtdenkmal von Louis Royer betrachtet wird, das nur zwölf Jahre später entstand und auf das Rubensdenkmal antwortet, muss die damit einhergehende Inszenierung genau analysiert werden. Obwohl selbst Flame, gehörte Royer in den Niederlanden zu den prominentesten Bildhauern, war er doch sowohl für den Hof tätig als auch Leiter der Bildhauerklasse an der Amsterdamer Akademie.³⁶ Die Herausforderung eines Rembrandtdenkmals bestand für ihn darin, die Andersartigkeit des Holländers gegenüber Rubens herauszustellen, dessen Weltgewandtheit nur schwer zu überbieten war. Vielsprachig und mit den Humanisten seiner Zeit vertraut, verfasste der in Siegen geborene Rubens mühelos Briefe in italienischer und lateinischer Sprache. Seine in sechs Bänden überlieferte Korrespondenz zeugt von seiner umfassenden Bildung.³⁷ Im Gegensatz dazu sind von Rembrandt gerade einmal sieben Briefe überliefert, die ihn als höflichen Mann, aber keinesfalls als bedeutenden Humanisten ausweisen.³⁸ Wie also kann ein souveränes Denkmal für Rembrandt aussehen, das es mit jenem von Rubens aufnehmen könnte?

Aus niederländischer Perspektive geht es bei diesem Wettstreit notwendigerweise darum, aus Schwächen Stärken zu machen, was wir zunächst einmal bei der Wahl des Standorts beobachten können. Ursprünglich befand sich auf dem heutigen „Rembrandtplein“ ein Parkplatz für Pferdefuhrwerke,

34 Zur nationalen Selbststilisierung flämischer Kunst im Rahmen der belgischen Staatsgründung vgl. Bart Stroobants: *L'école flamande en pierre et en bronze*, in: *Après & d'après Van Dyck. La récupération romantique au XIX siècle*, Ausst.-Kat. Antwerpen 1999, Antwerpen 1999, S. 25–33.

35 Vgl. Ebd. S. 26.

36 Louis Royer (1793–1868). *Een Vlaamse beeldhouwer in Amsterdam*, hg. von Guus van den Hout und Eugène Langendijk, Amsterdam 1994.

37 Vgl. hierzu mit weiterführender Literatur Martin Warnke: *Kommentare zu Rubens*, Berlin 1965.

38 Vgl. [Horst Gerson]: *Seven letters by Rembrandt*, Den Haag 1961.



ABB. 10

Louis Royer: Entwurfsskizze zum Rembrandtdenkmal, vor 1852, Bleistift auf Papier, 30,1 × 24,5 cm, Nijmegen, Katholik Documentatie Centrum, Archiv der Familie J.A. Alberdingh Thym (Inv. 5481)

später diente der Platz als Buttermarkt und ist heute ein touristisch erschlossener Ort. Auf dessen prosaische Geschichte zurückblickend, besitzt der „Rembrandtplein“ durch seine unterschiedlichen Verwendungszwecke eine gewisse Volkstümlichkeit. Schon in der Platzwahl manifestiert sich also eine bestimmte Absicht, die auf den volksverbundenen Künstler zielt. Obwohl Royers überlebensgroße Bronzeskulptur bereits 1852 aufgestellt wird, benennt man den Ort erst 1876 in „Rembrandtplein“ um.³⁹ Dabei fällt auf, dass das Denkmal eher

39 Zur Geschichte des Rembrandtdenkmals vgl. L.D. Couprie: „Rembrandt Was an Honourable Man: Dutch Celebrations in the Past“, in: Delta 12, Summer 1969, S. 89–95.

beiläufig auf den Platz bezogen ist, ohne ihn zu dominieren. Diese Geste des Understatements sticht ins Auge. Hier wird kein Platz im Sinne feudaler Ästhetik inszeniert, im Gegenteil entdecken wir den Künstler erst auf den zweiten Blick.

Die Botschaft ist eindeutig. Der holländische Maler will seinen Mitmenschen nahe sein. Dementsprechend zeigt die Bronzeskulptur Rembrandt in observierender Haltung. Er beobachtet, aber er gehört auch zu uns, den Menschen auf dem Platz. Der Künstler blickt nicht abschätzig, sondern mit aufrichtigem Interesse. Sein linker Fuß ragt über die Plinthe hinaus in den Raum des Betrachters. Auf diese Weise erscheint er gleichermaßen aktiv wie passiv. Er wird zum Maler des holländischen Volkes stilisiert. Mögen die klassizistischen Künstlerbiographen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts Rembrandt auch ein falsches Kunstideal attestiert haben, so stimmen sie doch darin überein, dass er Umgang mit dem „einfachen Volk“ pflegte. War dies zunächst negativ gemeint, wird es im 19. Jahrhundert zum Ausweis seiner Volkstümlichkeit.

Royers Interesse gilt dem Beobachter Rembrandt, der sich von seiner Umgebung ein Bild zu machen versucht. Er wendet sich dem Platz zu. Nah genug am Geschehen, um alles realistisch beurteilen zu können und doch weit genug entfernt, um seine Objektivität nicht zu verlieren. Wie auch immer die Qualität der Skulptur beurteilt wird, konzeptuell weiß sie durchaus zu überzeugen, gelingt es dem Bildhauer doch, die niederländische Tradition zu konturieren. Mag Rembrandt auch nie über Leiden und Amsterdam hinausgekommen sein, mögen ihm Hofkünstlertum und diplomatische Tätigkeiten verwehrt geblieben sein, so ist dies kein Nachteil mehr. Denn aus dieser vermeintlichen Schwäche macht Royer eine Stärke, wenn er uns einen dem Volk verbundenen Maler vorstellt. So bezeichnen die Niederlande nicht nur seine Herkunft, sondern auch den Gegenstand und das Bemühen seiner Kunst: Heimat als Bestimmung – dies ist die eigentliche Botschaft des Rembrandtmonuments.

Royers Denkmal hält für den aufmerksamen Betrachter auch in formaler Hinsicht eine bestimmte Legitimation bereit. Denn für seine in Bleistift ausgeführte Entwurfsskizze (**Abb. 10**) nutzt der Bildhauer die um 1647 entstandene Vorzeichnung Rembrandts (**Abb. 11**) für dessen Radierung von Jan Six.⁴⁰

40 Louis Royer, *Entwurfsskizze zum Rembrandtdenkmal*, vor 1852, Bleistift auf Papier, 30,1 × 24,5 cm, Nijmegen, Katholik Documentatie Centrum, Archiv der Familie J.A. Alberdingh Thym (Inv.-Nr. 5481).

Rembrandt, *Bildnis Jan Six am Fenster*, Feder in Braun, Pinsel in Braun und Weiss, um 1646, 22,0 × 17,7 cm, Amsterdam, Sammlung Six. Vgl. Otto Benesch: *The Drawings of Rembrandt*, 6 Bde., Bd. IV, London 1973, Abb. 963. Nach der Vorzeichnung Royers ist ein in Amsterdam befindliches 46 cm hohes Modell entstanden.



ABB. 11 *Rembrandt: Bildnis Jan Six am Fenster, um 1647, Feder in Braun, Pinsel in Braun und Weiss, 20 × 17,7 cm, Amsterdam, Sammlung Six*

Der Leidener Künstler war für das radierte Bildnis des späteren Amsterdamer Bürgermeisters um ein elegantes Haltungsmotiv bemüht. In seiner Zeichnung fungiert der vorgestreckte Fuß als Spiel-, der weiter hinten stehende als Standbein. Royer orientiert sich für seine Skulptur an diesem Entwurf, obwohl er den Oberkörper wendet und das Spiel der Hände mit dem Mantel leicht verändert. Mit dieser formalen Übernahme legitimiert der Bildhauer die Gegenwart über

die Vergangenheit, indem er die Form seiner Skulptur quasi authentifiziert. Royer bedient sich historistischer Legitimation.⁴¹ Der Gegenwart wird Rembrandt als Vorbild empfohlen, dessen Leistung projektiv über die eigene Zeit in die Moderne hinausragt.

Dabei besticht die Skulptur durch ihren bürgerlichen Patriotismus. Rembrandt blickt verständnisvoll auf „seinen“ Platz und „seine“ Amsterdamer Mitbürger. Hier findet er die Themen und Motive seiner Bilder. Er muss nur ins „volle Menschenleben“ greifen. Die Skulptur Royers zeigt uns einen Künstler, der sein Volk darstellt, ohne es idealisieren zu wollen. Und dies kann er nur leisten, weil er ein Teil von ihm ist.

Dass das Werk des Flamen seine Wirkung jedenfalls nicht verfehlt hat, bezeugt ein kleinformatiges Gemälde von Jean-Baptiste Tetau van Elven, das ein großformatiges Gipsmodell der Skulptur in der Amsterdamer Akademieausstellung des Jahres 1848 zeigt (Abb. 12). Wir sehen kunstbeflissene Menschen, die sich aufmerksam den ausgestellten Werken zuwenden. Man erkennt auf den Bildern sogar die dargestellten Themen. Dabei ist wichtig, dass wir links vom Künstler Porträts von Herrschern sehen und unter den abgebildeten Themen eine Marinelandschaft als Teil der niederländischen Identität deutlich hervorsticht. Offensichtlich geht es in dem Gemälde darum, Rembrandt als Giganten zu überhöhen. Er ragt weit über alle und alles hinaus.

Ein Junge im Vordergrund staunt ihn ehrfurchtsvoll an und schaut ängstlich nach oben. Die Mutter hat ihre rechte Hand auf seine Schulter gelegt, um zu erklären, wer hier dargestellt sei. Für den Betrachter wird deutlich, dass erst der historische Abstand die eigentliche Größe Rembrandts offenbaren kann. Wie in einem mittelalterlichen Bild scheint es sich um eine Bedeutungsperspektive zu handeln, die dem Betrachter die heilsrelevante Figur vor Augen führen möchte.

Diesen so unterschiedlichen Entwürfen eines volkstümlichen Künstlers bei Royer und van Elven lässt sich schließlich der großbürgerliche Rembrandt hinzufügen. Dies soll uns ein im Jahre 1852 entstandenes Gemälde von Nicolaas Pieneman demonstrieren, das den Maler in seinem Atelier (Abb. 13) zeigt. Er lehnt lässig am Tisch und schaut auf eine Radierung. In seinem Bild zitiert Pieneman just jene Radierung, deren Vorzeichnung fast zeitgleich auch von Royer als Vorbild für dessen Rembrandt-Denkmal genutzt wurde: die Darstellung Jan Six' am Fenster.⁴² Der Maler hält sich ganz an das typische Kolorit

⁴¹ Vgl. Stückelberger: Rembrandt und die Moderne, S. 18.

⁴² Rembrandt, *Jan Six am Fenster lesend*, 1647, Radierung, 24,5 × 19,1 cm, Paris, Bibliothèque Nationale de France. Vgl. Gary Schwartz: Rembrandt: Sämtliche Radierungen in Originalgröße, Stuttgart/Zürich 1978, (B 285).



ABB. 12 *Jean-Baptiste Tetau van Elven: Gipsmodell des Rembrandtdenkmals in der Amsterdamer Akademieausstellung 1848, 1851, Öl auf Leinwand, 41,5×33,5 cm, Amsterdam, Amsterdam Museum (Inv.-Nr. SB 4650), Public Domain*

Rembrandts. Braun und Ocker bestimmen das Bild. Lediglich der rote Samt des Gewandes setzt einen Farbakzent. Der Künstler wirkt patrizierhaft oder doch zumindest großbürgerlich. Auf dem schweren Eichenschrank erkennt man eine Sturmhaube und an der Wand hängt ein Metallschild – Requisiten, die im Zusammenhang des Gemäldes durchaus ein repräsentatives Moment



ABB. 13 *Nicolaas Pieneman: Rembrandt in seinem Atelier, 1852, Öl auf Holz, 74 × 56 cm, Amsterdam, Amsterdam Museum (Inv.-Nr. SA 292), Public Domain*

erhalten und die Wehrhaftigkeit des niederländischen Volkes betonen. Für den Kenner inszeniert der Künstler hier zwei Requisiten, die einem der Schützen in der *Nachtwache* gehören. Auch der schwere mit Leder beschlagene Stuhl unterstützt den Eindruck eines gewissen Wohlstandes und verweist auf das

Œuvre des Malers. Überspitzt formuliert wird Rembrandt hier zum Bewohner eines neobarocken Museums.

Pieneman war offensichtlich daran gelegen, Rembrandt als einen Repräsentanten bürgerlicher Kultur vorzustellen. Ein weiteres Mal handelt es sich um eine vermeintliche Historisierung. In Wirklichkeit projiziert man die eigene Zeit in die Vergangenheit. So wird dem authentischen Motiv das dazugehörige echte Kolorit beigelegt. Aufschlussreich ist, dass Rembrandt gerade denjenigen Stich anschaut und prüft, den Pieneman in seinem Gemälde zitiert – eine Anspielung, die allen Kennern aufgefallen sein wird. Dabei hat die Darstellung Rembrandts etwas Bedächtiges. Er ist weit von dem Parvenü entfernt, den wir durch die Urteile seiner Biographen kennengelernt haben. Anders als von diesen berichtet, ist er imstande zu prüfen und zu bewerten. Hier wird nicht nur Rembrandt ein Denkmal gesetzt, sondern auch der bürgerlichen Kultur des Goldenen Zeitalters. Das Gemälde wirkt „altdeutsch“ in dem Sinne, wie es Hegel in seinen Vorlesungen über die Ästhetik geschrieben hat: „Wenn wir irgendeine partikuläre Gemütsrichtung *deutsch* nennen können, so ist es diese treue, wohlhabige, gemütvollte Bürgerlichkeit, die im Selbstgefühl ohne Stolz, in der Frömmigkeit nicht bloß begeistert und andächtig, sondern im Weltlichen konkret-fromm, in ihrem Reichtum schlicht und zufrieden, in Wohnung und Umgebung einfach, zierlich und reinlich bleibt und in durchgängiger Sorgsamkeit und Vergnüglichkeit in allen ihren Zuständen, mit ihrer Selbständigkeit und vordringenden Freiheit sich zugleich, der alten Sitte treu, die altväterliche Tüchtigkeit ungetrübt zu bewahren weiß.“⁴³

So kann Rembrandt in Pienemans Darstellung Hegels Beschreibung auf das Beste bestätigen. Er ist wohlhabend, ohne zu protzen und lebt in einer aufgeräumten Welt. Selbstverständlich ist auch dies eine rückwärtsgewandte Projektion. Sie hat nichts mit dem holländischen Gouden Eeuw zu tun. In und mit der Kunst Rembrandts darf sich in jener Zeit ein saturiertes Bürgertum feiern, dem es darauf ankommt zu zeigen, dass Besitz in seinem Fall nicht ohne Kultur und Moral auskommt. Ohne Zweifel, Rembrandt ist in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts buchstäblich zum Denkmal geworden, das vor allem als Projektionsfläche nationaler Identitätssehnsüchte taugen muss – zunächst in Holland, später auch in Deutschland. In der Gegenüberstellung mit dem flämischen „Aristokraten“ Rubens verkörpert er die bürgerlichen Tugenden der nördlichen Niederlande.

43 [Georg Wilhelm Friedrich Hegel]: Werke in zwanzig Bänden, Vorlesungen über die Ästhetik auf der Grundlage der Werke von 1832–1845, Frankfurt am Main 1971, Bd. 15, S. 128.

3 Untergehende und Hinübergehende – Rembrandt als revolutionäres Genie

Mit welchem Pathos die Volkstümlichkeit des Leidener Malers in jener Zeit in Frankreich herausgestellt wird, um aus Rembrandt einen solidarischen Bürger werden zu lassen, verdeutlicht ein Text von Théophile Thoré, den dieser nach seiner Emigration im Jahre 1849 unter dem Pseudonym Willem Bürger veröffentlichte. Euphorisch heißt es: „Nein, der Mensch ist für den Menschen fast niemals nach seinem Verhältnis und nach seinem Wert behandelt worden, ausgenommen von diesem Müllerssohn in Holland und [...] vielleicht noch einigen Sonderlingen in unserer Zeit.“⁴⁴ Man hat bei Thorés Ausführungen und Beschreibungen den Eindruck, der Maler Rembrandt würde mit einem Skizzenblock unentwegt durch sein Land wandern, um alles aufzuzeichnen wie es ist, ganz unabhängig von seiner vermeintlichen Bedeutsamkeit. Rembrandt malt das Volk. Er sammelt „Schnappschüsse“ des niederländischen Alltags. Gerade in der Darstellung der Entstehung rembrandtscher Werke wird diese in Wirklichkeit verklärende Konzeption realistischer Kunst deutlich.

Dass das Problem der Bilderfindung als Bildfindung im Sinne eines vermeintlichen Realismus jedenfalls ein eigenes Unterthema des Rembrandtmythos verkörpert, belegt eine Ateliendarstellung von Joseph Nicolas Robert Fleury aus der Mitte des 19. Jahrhunderts. Das durch eine Lithographie von Eugène Le Roux überlieferte Bild (**Abb. 14**) zeigt eine Atelierszene, die den Künstler malend wiedergibt. Sein Gemälde erlaubt dem Betrachter einen interessanten Einblick in die Entstehung eines berühmten Bildes von Rembrandt. Konzentriert blickt der Künstler auf sein Modell und hält einen Moment inne. Alison McQueen hat den Realismus des Bildes betont und auf die Tatsache verwiesen, dass es sich bei dem nackten Modell um das Motiv der Susanna handelt, das Rembrandt in seinem heute in Berlin aufbewahrten Gemälde verwendet hat.⁴⁵

Meines Erachtens muss man das Bild jedoch insofern präziser interpretieren, als es auf geradezu exemplarische Weise auf die Schwierigkeit aller Realismuskonzeptionen aufmerksam macht. Diese laufen ja Gefahr, einer kruden

44 [Théophile Thoré (Willem Bürger)]: „Neue Bestrebungen der Kunst“, in: W. Bürger's Kunstkritik, hg. von August Schmarsow, Bd. 1, Leipzig 1908, S. 26.

45 Vgl. Alison McQueen: *The Rise of the Cult of Rembrandt: Reinventing an Old Master in Nineteenth-Century France*, Amsterdam 2003, S. 151. Rembrandt, *Susanna und die beiden Alten*, 1647, Öl auf Mahagoni, 76,6 × 92,7 cm, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie. Vgl. Schwartz: *Rembrandt. Sämtliche Gemälde in Farbe*, S. 243, Nr. 268.



ABB. 14 *Eugène Le Roux: Rembrandt-Gemälde: Susanna im Bade, Mitte 19. Jh., Lithographie nach einem Gemälde von Joseph Nicolas Robert-Fleury, Paris, Bibliothèque nationale, cabinet des estampes et de la photographie*

Wiederholung des Wirklichen das Wort zu reden. Robert-Fleury hingegen zeigt den inspirierten Augenblick. Das nackte Modell ist über die Ankunft einer weiteren Person erschrocken, in deren Richtung es nun blickt. Aus Scham nutzt die junge Frau Hand und Tuch, um ihre Nacktheit zu verbergen. Das Atelier ist mit Requisiten angefüllt, die auf andere Bilder des Holländers verweisen. Im Hintergrund sehen wir Rembrandts Schützenstück *Die Nachtwache*, das an der rückwärtigen Wand des Ateliers lehnt. Viele der herumstehenden Waffen und Gegenstände entstammen dem berühmten Gruppenporträt. Achtlos stehen sie nun herum. Aber bei dem aktuell entstehenden Bild spielt offensichtlich das weibliche Modell die entscheidende Rolle.

Auch ein realistisches Kunstwerk, so will uns der französische Maler sagen, bedarf der Inspiration. Es ist der Zufall einer unerwartet eintretenden Person, der Rembrandt zu Hilfe kommt. Bei diesem ungebetenen Gast handelt es sich um niemand anderen als den Betrachter, der sich nun von „Susanna“ erblickt sieht, die Busen und Scham bedeckt. Die Schönheit und Natürlichkeit des weiblichen Standmotivs hat Rembrandt just in diesem Augenblick erkannt und



ABB. 15 *Rembrandt: Bathseba, 1654, Öl auf Leinwand, 142 × 142 cm, Paris, Musée du Louvre (Inv.-Nr. MI 957) © BPK | RMN – GRAND PALAIS | JEAN SHORMANS*

wird es für sein Gemälde zu nutzen wissen. Doch besteht die Pointe darin, dass er ursprünglich etwas ganz anderes hat malen wollen.

Was Rembrandt statt der „Susanna“ zu malen beabsichtigte, macht die angezogene Frau deutlich, die, erkennbar an ihrem Gewand, in Rembrandts Bathsebagemälde (Abb. 15) dargestellt ist. In Wirklichkeit wird hier also auf zwei Kompositionen des Künstlers zugleich angespielt. Das Bild, das Bathseba nach ihrer Lektüre des Briefes von Salomon zeigt, befand sich bereits damals im Pariser Louvre und Robert-Fleury wird es sicherlich dort gesehen haben.⁴⁶ Jedenfalls

46 Alison McQueen will in der zweiten Frau Rembrandts Sohn Titus erkennen und verweist auf ein im Louvre befindliches Porträt. Vgl. McQueen: *The Rise of the Cult of Rembrandt*, S. 150–152.

lässt er auf diese Weise in seinem Werk den Eindruck eines zufälligen Ereignisses im Atelier entstehen. Offen muss allerdings bleiben, ob der französische Maler bemerkte, dass es sich bei der „Susanna“ um ein hochberühmtes Motiv antiker Kunst handelt. Denn um Keuschheit und Tugendhaftigkeit der jungen Frau herauszustellen, griff der holländische Künstler für sein Gemälde *Susanna und die beiden Alten* auf das Vorbild der *Venus pudica* zurück, wie sie in zahlreichen Stichen (Abb. 16) überliefert ist und wahrscheinlich auch dem französischen Maler bekannt war. Die von Robert-Fleury erzählte Anekdote spontaner Bildfindung gehört ins Reich der Künstlermythen. Dazu passt der in schummrigen Halbdunkel inszenierte Raum, der dem Künstler eine ebenso präzise wie dramatische Lichtregie ermöglicht, wie sie ja vor allem bei der *Nachtwache* vorliegt. Das Licht der dargestellten Szene tritt als Streiflicht durch das am linken Bildrand sichtbare Fenster ins Atelier, um den schönen Körper der jungen Frau hervorzuheben, die das einzig wirklich Kostbare unter den vielen herumliegenden Schmuckstücken darstellt. Diese Episode erscheint mir insofern aufschlussreich, als das antike Motiv bewusst vernachlässigt, wenn nicht gar übergangen wird. Ganz so, als würde der niederländische Künstler keine künstlerischen Vorbilder antiker oder italienischer Kunst nutzen, obwohl es sich um ein berühmtes Motiv handelt.

Rembrandt stellt so gesehen weniger den Gestalter als vielmehr den Entdecker seines eigenen Bildes dar. Realistisch in einem oberflächlichen Sinne ist die Tatsache des präexistenten und außerbildlichen Daseins der Motive, realistisch in künstlerischer Hinsicht jedoch erst die Entdeckung ihrer ästhetischen Relevanz und ihrer neuen Zusammenfügung im Bild. Dies belegen die vielen militärischen Requisiten, die Rembrandt den Amsterdamer Schützen in seinem Gruppenporträt beigegeben hat. Die Summe aller gemalten Gegenstände, so müssen wir begreifen, macht noch kein Kunstwerk. Dieses benötigt einen inspirierten Maler, der den rechten Augenblick erkennt. „Realismus“ als Kunstform bedarf genialischer Funken.

Insgesamt wird Rembrandt von Robert-Fleury als Malerfürst inszeniert, der vornehm gekleidet ins Atelier kommt und auf genialische Momente wartet. Er allein vermag die ungeordnete Dingwelt in eine überzeugende ästhetische Komposition zu überführen, wie uns das Bild vor Augen stellt. Die größte Fiktion besteht allerdings in der Vorstellung einer Schöpfung, die sich nicht auf die Tradition bezieht. Um Rembrandts Originalität nicht zu beeinträchtigen, spielen mögliche Vorbilder keine Rolle. Robert-Fleury nutzt das altbekannte Klischee, das uns auf Joachim von Sandrart zurückverweist: Italienische Künstler wie Raffael haben sich an der Antike und ihren Idealen zu orientieren, Niederländer an ihrer eigenen Wirklichkeit. Mit dieser Einschätzung geht insofern ein Vorurteil einher, als man im 19. Jahrhundert nicht dafür empfänglich war, wie

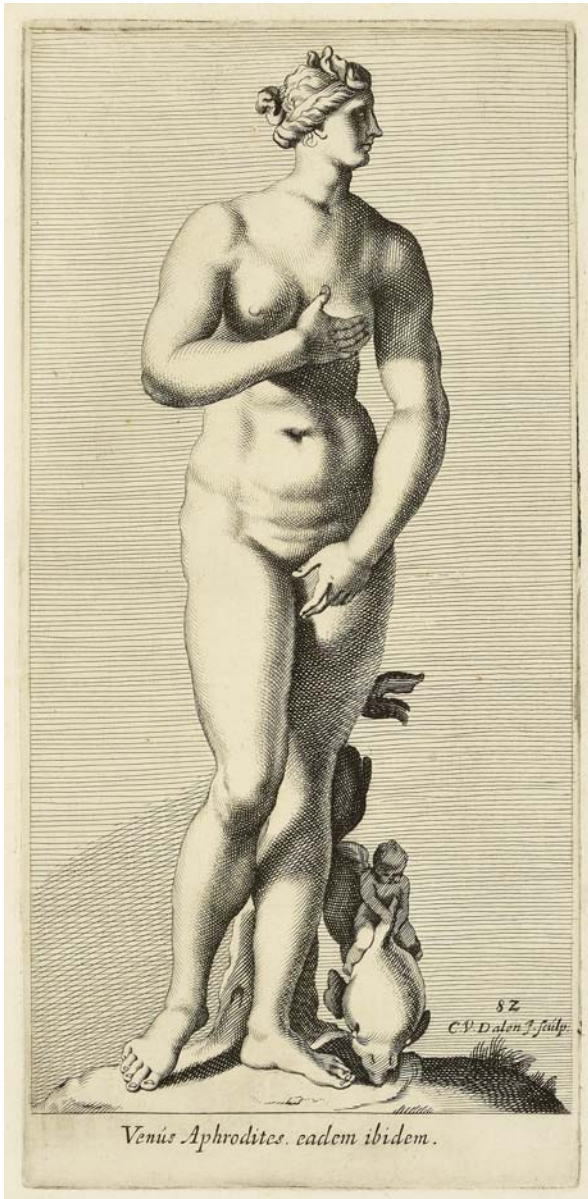


ABB. 16 *Cornelis van Dalen (nach Jean-François Perrier):
Mediceische Venus, Kupferstich, 22,7 × 11,2 cm,
in: Jean-François Perrier, Segmenta nobilium
signorum e[t] statuaru[m], Rom 1638, B 1012,2/tav. 82,
Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden,
Kupferstich-Kabinett*

sehr sich auch Rembrandt um die künstlerische Tradition bemüht. Erst heute wird deutlich, in welchem Umfang der Künstler sowohl in formaler wie inhaltlicher Hinsicht Impulse anderer Maler berücksichtigte, was den Konventionen des damaligen Kunstverständnisses im Sinne der *Imitatio artis* entsprach.

Wie populär der schon mehrfach angesprochene Mythos vom volkstümlichen Rembrandt in jener Zeit geworden war, belegt auch die Radierung einer Amsterdamer Straßenszene (Abb. 17) von Léopold Flameng aus dem Jahre 1859. Der Druck entstand als Illustration zu Charles Blancs „Rembrandt, sa vie, son oeuvre“ desselben Jahres und stellt eine von zwei Illustrationen dar, die den Alltag des Malers veranschaulichen und eine Gruppe von fünfundzwanzig reproduzierten Radierungen Rembrandts ergänzen sollen, worauf McQueen hingewiesen hat.⁴⁷ Aber anders als die Autorin annimmt, ist es unwahrscheinlich, dass in diesem Bild reale Beziehungen des Künstlers zu den „lower classes“ dargestellt werden. Im Gegenteil ist es die aus den tendenziösen Quellen abgeleitete Volkstümlichkeit des Künstlers, die wir hier einmal mehr illustriert sehen. Gefolgt von seiner jungen Frau Saskia tritt er aus dem Haus und sieht sich mit einer diskutierenden Gruppe von Bettlern und Hausierern konfrontiert. Dabei sticht nicht nur die korrekte Wiedergabe des Hauses in der Jodenbreestraat und der Zuiderkerk im Hintergrund ins Auge, sondern auch die Tatsache, dass die Motive der Bettler und Hausierer dem Werk Rembrandts entnommen sind.⁴⁸ Wie vor ihm schon Royer nimmt auch Flameng die Authentizität seiner Darstellung für sich in Anspruch.

Rembrandt wird einmal mehr als empathischer Beobachter charakterisiert. Im Herabschreiten hält er einen Moment inne, um Zeuge dieser lebendigen Auseinandersetzung zu werden. Unmittelbar rechts neben dem Künstler sieht man einen Bettler, der Rembrandt seine geöffnete Hand entgegenstreckt und um ein Almosen bittet. Der Künstler macht sich hier keineswegs mit dem Volk gemein, was seine Aufgabe als Beobachter notwendig beeinträchtigen würde. Im Gegenteil bemüht sich Flameng, die noble Kleidung des Malers im Unterschied zu den Bettlern herauszustellen. Sie haben den Künstler nicht bemerkt, weil er sie von oben beobachtet. So haben sich die Bettler auch keineswegs vor Rembrandts Haus zusammengefunden, als wäre dies ihr regelmäßiger Treffpunkt, sondern als würden sie sich absprechen, wie sie sich auf dem dargestellten Markt verteilen wollen, um zu betteln oder vielleicht auch nur, um sich gegenseitig ihre Ausbeute zu zeigen. An diesem Ort zu betteln scheint

47 Vgl. McQueen: *The Rise of the Cult of Rembrandt*, S. 143–144.

48 Vgl. Peter S. Samis: *Aemulatio Rembrandti. The 19th-Century Printmaker Flameng and his prises/crises de Conscience*, in: *Gazette de Beaux-Arts* 6. Pér. 116, 1990, S. 243–260, hier S. 255.



ABB. 17 *Léopold Flameng: Amsterdamer Straßenszene, 1859, Radierung, Paris, Bibliothèque nationale, cabinet des estampes et de la photographie*

lukrativ, wenn man die Darstellung der beiden jungen Frauen betrachtet, die die Marktstände abschreiten und sich auf den Betrachter zubewegen. Flammeng beschreibt eine anschauliche Szene, in der Rembrandt zum objektiven Betrachter geworden ist, der ohne Vorurteile die hässlichen und skurrilen Seiten der Welt darzustellen vermag. Es kann jedenfalls kein Zufall sein, dass Flammeng die Bettler als Typen und Individuen inszeniert, während die jungen Frauen lediglich püppchenhaft anmuten. Die künstlerische Wahrheit ist keinesfalls dem Ideal vorbehalten.

Im Unterschied zu Deutschland, wo es dem Künstler zukam, das germanische Wesen im Sinne der „Volksseele“ zu verkörpern, war es in Frankreich vor allem der Republikaner Rembrandt, dem man Respekt entgegenbrachte.⁴⁹ Die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts einsetzende Neubewertung holländischer und flämischer Kunst ist nicht zu trennen von den beiden Revolutionen der Jahre 1830 und 1848, die die demokratisch gesonnenen Franzosen zur Identifikation mit den Niederlanden führten. Den kontroversen Urteilen der Künstler und Kunstkritiker jener Zeit ist die Standortgebundenheit deutlich anzumerken, handelt es sich doch um den Konflikt zwischen Neoklassizisten und Romantikern. Bereits 1827 bekundete Eugène Delacroix ein reges Interesse an Kopien nach Gemälden Rembrandts, die ihm der befreundete Genremaler Hippolyte Poterlet lieferte. Nicht verschwiegen werden darf in diesem Zusammenhang der berühmte Ausspruch Delacroix', dass vielleicht eines Tages entdeckt werden würde, Rembrandt sei ein größerer Maler als Raffael gewesen.⁵⁰

Den Vorstellungen vom mitfühlenden Künstler und Lehrer des Volkes lässt sich jene des radikalen Neuerers zur Seite stellen. Diese Radikalität wird Rembrandts Kunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zugesprochen. Es ist Edgar Quinet's Aufsatz über die Gründung der Republik der Vereinigten Niederlande aus dem Jahre 1854, der den Maler als Revolutionär anspricht.⁵¹ Hier wird nicht mehr das komplementäre Verhältnis von Rubens und Rembrandt beschworen, sondern der kühne Überwinder Rembrandt gefeiert. Dies geschieht mit sozialrevolutionärem Pathos. So fragt Quinet in rhetorischer Absicht: Wie konnten die Biographen bis heute den reformatorischen Charakter Rembrandts vergessen? Und er folgert, dass doch gerade dieser Charakter den Ausgangspunkt hätte bilden müssen. Überdies sei Rembrandt ein besse-

49 Mit dieser Einschätzung folge ich Wauschkuhn: Georg Simmels Rembrandt-Bild, S. 25–35.

50 Vgl. [Eugène Delacroix]: *Journal de Eugène Delacroix 1822–1863*, 3 Bde., Bd. 1: 1822–1852, hg. von André Joubin, Paris 1932, S. 439–440.

51 Vgl. [Edgar Quinet]: „Fondation de la République des Provinces-Unies, III. Marnix de Sainte Aldegonde, religion, politique et art des gueux“, in: *Revue des Deux Mondes* 2, 1854, S. 977–1006, hier S. 1002–1003.

rer Historiker der Niederlande als Strada, Hooft oder Grotius, denn er ließe den Aufstand greifbar werden. Seine Bibel sei die bilderstürmerische Bibel eines Marnix, seine Apostel seien Bettler und sein Christus jener der Aufständischen.⁵² Pathetisch heißt es nur wenig später, der Maler aus Leiden habe den einfachen Leuten das Pantheon des niederländischen Volkes geöffnet. Unmittelbar darauf betont Quinet, dass Rembrandt mit jeder Tradition gebrochen habe, wie auch seine religiösen Überzeugungen mit jeder Form der Autorität; er würde sich nur auf sich selbst beziehen und seine unmittelbare Inspiration.⁵³

Auch Willem Bürger alias Théophile Thoré stilisiert Rembrandt zum Sozialrevolutionär, wenn er ihn gegenüber den italienischen „Fürsten der Kunst“ aufwertet. „Warum ist dieser Bauer vom Rhein, der sich in einer Mühle ausgebildet hat“, so Thoré-Bürger, „nun auf der Höhe der Adligen, der ‚göttlichen‘ Maler, die einst die Höfe der Päpste und Monarchen schmückten?“⁵⁴ Der Autor fährt mit solchen rhetorischen Fragen fort, wenn er wissen möchte, an welche Helden er seinen Namen geknüpft habe, um sich unsterblich zu machen? „Wer sind sein Achill und Aeneas, sein Leo X. und Karl V., sein Franz I. und Ludwig XIV?“⁵⁵ Um sodann die Nachtwache mit einfachen Worten vorzustellen und ihre Protagonisten als „erlauchte [...] Unbekannte [...] in Lebensgröße“ zu bezeichnen.⁵⁶

Um die gleiche Radikalität ist die Abhandlung „Du principe de l'art et de sa destination sociale“ des Anarchisten Pierre Joseph Proudhon bemüht, der Rembrandt als „Luther der Malerei“ und „Reformator der Kunst“ bezeichnet.⁵⁷ Aus französischer Perspektive steht der holländische Maler für einen um Wahrhaftigkeit bemühten Künstler, der mit sich und seiner Umwelt ringt, um schließlich sogar mit ihr und mit seinen Auftraggebern zu brechen. Rembrandt hat soziale Missstände vor Augen.

52 „Comment les biographes de Rembrandt et ses interprètes ont-ils oublié jusqu'ici son caractère de réformé? Ce devait être le point de départ. Rembrandt est l'historien des Pays-Bas bien mieux que Strada, Hooft ou Grotius. Il rend palpable la révolution [...]. Sa Bible est la bible iconoclaste de Marnix; ses apôtres sont des mendiants; son Christ est le Christ des gueux.“ [Quinet]: „Fondation de la République des Provinces-Unies, III“, S. 1002.

53 „Rembrandt a rompu avec toute tradition, comme son église avec toute autorité; il ne relève que de lui-même et de son inspiration immédiate.“ Ebd. S. 1003.

54 [Thoré/Schmarsow]: „Neue Bestrebungen der Kunst“, S. 24.

55 Ebd.

56 Ebd. S. 25.

57 [Pierre Joseph Proudhon]: *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Paris 1875, S. 85.



ABB. 18 *Albert Ernest Carrier-Belleuse: Sitzender Rembrandt, nach 1840–1860, Bronze, 64,7 × 29 × 32,7 cm, Amsterdam, Amsterdam Museum (Inv.-Nr. KA 13545), Public Domain*

Die Position des einsamen Genies kann ein Kunstwerk vor Augen führen, das bereits auf den ersten Blick seine bildungsbürgerliche Ausrichtung zur Schau stellt. Eine nach 1850 entstandene Pendeluhr wird von einer Bronzeskulptur geschmückt, die den sitzenden Rembrandt zeigt (Abb. 18). Der französische Bildhauer Albert Ernest Carrier-Belleuse stellt einen herrisch blickenden Künstler dar, der offensichtlich über jede Kritik erhaben ist. Die Gestik ist zum Ausdruck völliger Selbstsicherheit geronnen. Dieser Mann duldet keinen Widerspruch. Er wirkt arrogant und leicht reizbar. In seiner rechten Hand hält er eine Mappe mit Zeichnungen, während er die linke auf seinen Oberschenkel gelegt hat. Die Beinmuskulatur wirkt angespannt, so als könnte er im nächsten



ABB. 19 *Rembrandt: Selbstbildnis mit aufgelegtem Arm, 1639, Radierung, 20,6 × 16,4 cm, Amsterdam, Rijksmuseum (Inv.-Nr. RP-P-OB-38), Public Domain*

Moment ungestüm aufspringen. Dadurch entsteht der Eindruck mühsam gezügelter Erregung. Das Porträt der Kleinbronze geht auf das radierte Selbstbildnis (Abb. 19) von 1639 zurück, das den Künstler als besonders selbstbewusst darstellt. Die Radierung zeigt den elegant gekleideten Künstler, der seinen linken Arm nonchalant auf eine Mauer stützt, welche die Grenze zum Betrachterraum

kennzeichnet. Über seine linke Schulter sieht uns Rembrandt mit stolzem Blick an, ist er sich seines Könnens doch vollauf bewusst.

Der in der Bronzeskulptur dargestellte athletische Körper lässt sich keinesfalls dem Œuvre des Niederländers entnehmen. Dennoch hat sich Carrier-Belleuse, in dessen Atelier Auguste Rodin gearbeitet hat, auf ein Vorbild bezogen. Es ist kein geringeres als der *Moses* Michelangelos, der hier zitiert wird.⁵⁸ Ein Vergleich, der aus romantischer Perspektive durchaus zutreffend ist: Wie Moses erscheint Rembrandt als Befreier. Der eine führt die Israeliten aus Ägypten, der andere befreit die bildende Kunst seiner Zeit aus den Fesseln akademischer Zwänge. Rembrandt wird damit zum Propheten einer modernen Kunst, die sich spätestens seit dem 19. Jahrhundert als Abweichung von der vorhergehenden ästhetischen Norm versteht. Moses und Rembrandt verbindet, dass sie von der Masse unverstanden bleiben. Während jener Gottes Gesetze empfängt, beten die Israeliten das Goldene Kalb an. Sie verehren falsche Idole. Aus Wut zertrümmert Moses die soeben empfangenen Gesetzestafeln.

Vermutlich wusste der Bildhauer Carrier-Belleuse, dass der holländische Maler den Zorn des Propheten in einem Gemälde aus dem Jahr 1659 dargestellt hatte, in dem zu sehen ist, wie Moses die Gesetzestafeln zerschmettert.⁵⁹ Mit Blick auf das Vorbild Michelangelo lässt sich folgende entscheidende Botschaft ableiten: Kunst bedarf keiner Legitimation durch die Masse. Im Gegenteil stand Moses den verblendeten Israeliten allein gegenüber.

Carrier-Belleuse wollte Rembrandt offensichtlich als Genie darstellen. Klischeehaft tritt er uns auf der Pendeluhr als ein solches entgegen. Wir sollen seine Genialität an seinem bohrenden Blick erkennen, der durch den Betrachter hindurchschaut. Ihm sind Regionen vorbehalten, die normalen Sterblichen unzugänglich bleiben. Der Künstler wird weniger als Maler denn als einsamer Denker gezeigt. Zu seinen Füßen erkennt man zwar Palette und Pinsel, und in seiner rechten Hand trägt er den Malstift, aber sein Sinn steht ihm nicht nach Bildern, sondern nach umstürzlerischen Ideen, die vor dem Hintergrund des Michelangelo-Zitats den Rang von Gesetzen erhalten. Im Gestus fühlt man sich an das später entstandene Beethovendenkmal von Max Klinger erinnert und natürlich an Nietzsches Text „Also sprach Zarathustra“, der seinen Protagonisten in die Wüste und auf hohe Berge schickt, um den Menschen aus

58 Michelangelo, *Moses*, 1513 begonnen, Marmor, Rom, San Pietro in Vincoli. Vgl. Frank Zöllner, Christof Thoenes und Thomas Pöpper: *Michelangelo: 1475–1564. Das vollständige Werk*, Köln 2007, S. 421, Nr. S15c.

59 Rembrandt, *Moses zerschmettert die Gesetzestafeln*, 1659, Öl auf Leinwand, 168,5 × 136,5 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie. Vgl. Schwartz: *Rembrandt. Sämtliche Gemälde in Farbe*, S. 325, Nr. 377.

der Wildnis Botschaften vom Übermenschen zu senden. Man denke an die berühmten Sätze aus der Vorrede des „Zarathustra“: „Ich liebe die, welche nicht zu leben wissen, es sei denn als Untergehende, denn es sind die Hinübergehenden. Ich liebe die großen Verachtenden, weil sie die großen Verehrenden sind und Pfeile der Sehnsucht nach dem anderen Ufer.“⁶⁰

Tatsächlich kann das 19. Jahrhundert vom Künstler durchaus Hiebe verlangen. Nichts weniger als die Erlösung aus bildungsbürgerlicher Sätturiertheit ist eine Forderung an die Kunst. Die Künstlerheroen à la Rembrandt stehen der Gesellschaft skeptisch gegenüber. Mehr noch, sie beginnen sie zu verachten. Er hat nicht für seine Zeitgenossen gearbeitet, sondern für die zukünftige Menschheit. Eine Erkenntnis, die den in der Zukunft lebenden Menschen vorbehalten bleibt. Dass die Kleinbronze Teil einer Uhr geworden ist, kann nicht verwundern, denn wer es mit einem Genie zu tun hat, hat es mit der Ewigkeit zu tun. Aus großer Höhe sieht Rembrandt die anderen zur Arbeit gehen. Er befindet sich außerhalb der Zeit. Dem bürgerlichen und volkstümlichen Rembrandtbild steht das genialische Carrier-Belleuses gegenüber, der den Kunst-Propheten inszeniert. Die Mosesfigur stellt dabei eine wichtige Metapher für den modernen Künstler dar. So darf in diesem Zusammenhang nicht vergessen werden, dass der Führer der Israeliten von Gott zwar auserwählt war, sein Volk nach Kanaan zu führen, es aber selbst nicht betreten durfte. „Du darfst das Land von der anderen Talseite aus sehen. Aber du darfst das Land, das ich den Israeliten geben werde, nicht betreten“, kündigt der Herr Moses an.⁶¹ Am Ende bleibt ihm verwehrt, was doch nur mit seiner Hilfe erreicht werden konnte.

Dieser tragischen Rolle entspricht die Stellung des modernen Künstlers, der unter größten Schwierigkeiten eine neue Ordnung herbeiführt, dabei aber zurückbleiben oder untergehen muss. Dass die Vorstellung vom avantgardistischen Künstler-Propheten Moses um 1900 europäische Verbreitung gefunden hat, belegt ein Brief Paul Cézannes an Ambroise Vollard, in dem er dieses Klischee eindringlich zu inszenieren weiß: „Ich arbeite hartnäckig [...]“, schreibt er dem befreundeten Kunsthändler. „[I]ch sehe das gelobte Land vor mir. Wird es mir ergehen wie dem großen Führer der Hebräer, oder werde ich es betreten können?“⁶²

60 [Friedrich Nietzsche]: Also sprach Zarathustra, in: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin ²1988, Bd. 4, S. 17.

61 Bibel: Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Gesamtausgabe. Psalmen und Neues Testament, ökumenischer Text, Stuttgart 2003, Dtn 32,52.

62 [Paul Cézanne]: Briefe, hg. von John Rewald, Zürich 1979, S. 274.

Der Künstler wird zum Ausgestoßenen, der per definitionem gegen die Masse steht. Am Ende ist Einsamkeit seine notwendige Bestimmung. Wir erkennen, dass die in Nietzsches „Also sprach Zarathustra“ verwendete Gipfelmetaphorik, die dies zum Ausdruck bringt, biblischen Ursprungs ist. Sie verweist auf Moses, der Gott nur auf dem Berg antreffen kann, während sich im Tal das Volk der Verehrung des goldenen Kalbs hingibt. Diese Unvereinbarkeit von Tal und Gipfel markiert zugleich die Unvereinbarkeit von Publikum und Künstler. Oskar Bätschmann hat in seiner Studie zum Ausstellungskünstler an Julius Meier-Graefes Diktum erinnert, dass die „dumme und ungerechte Masse“ immer irre, ob sie nun lobt oder tadelt.⁶³ Hier manifestiert sich ein unlösbarer Konflikt, der den Künstler per se als Außenseiter definiert. Ob nun ein Titan oder Prophet, ein Lehrer des Volkes oder ein bürgerlicher Künstler entworfen wird: Solche Klischees stellen hermeneutische Schlüssel dar, die dem Interpreten helfen, zugleich mit dem zuvor entworfenen Künstlerbild eine Idealvorstellung vom Werk zu bekommen. Wer sich für den Propheten und Umstürzler Rembrandt entscheidet, wird seine gestische Malerei als Ausdruck ungezügelter Temperaments betrachten dürfen. Die Popularität des Leidener Malers hat ihre Voraussetzung in der Entstehung solcher Rembrandt-Klischees, die einem breiten Publikum Zugang zu seiner Kunst verschaffen.

Auffallend an den hier vorgestellten Kunstwerken ist in erster Linie deren Konventionalität, die jeglicher avantgardistischer Ambition abhold ist. Noch bevor also Künstler wie Vincent van Gogh oder Max Liebermann in Rembrandt ihren Bundesgenossen in Sachen künstlerischer Kompromisslosigkeit entdecken konnten, war Rembrandt vom bürgerlichen Lager vereinnahmt worden.⁶⁴ Das Bild des unverständenen Kunstpropheten diente – wie der visionäre Moses-Rembrandt auf der Stutzuhr zeigt – bereits um 1850 als dekoratives Ausstattungsstück bürgerlicher Inneneinrichtung. Es dürfte schwerfallen, diese historisierende Kunst, die sich dem Prozess der Modernisierung entgegenstellt, um die bürgerliche Gegenwart mittels der Vergangenheit zu idealisieren, anders denn als sentimentale Verklärung zu bewerten.

Aus dieser stereotypen Prägung des „Genies aus dem Volke“ ergeben sich zwei grundsätzliche Möglichkeiten der weiteren Aneignung: Die malerische Avantgarde von van Gogh über Liebermann, Corinth und Beckmann wird in

63 Oskar Bätschmann: *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Ausstellungssystem*, Köln 1997, S. 171.

64 Vgl. Jürgen Müller: *Liebermann und Rembrandt – Eine Skizze*, in: Max Liebermann. Die Kunstsammlung. Von Rembrandt bis Manet, hg. von Bärbel Hedinger, Michael Diers und Jürgen Müller, Berlin 2013, S. 65–72.

Rembrandt den provokanten Abweichler und den unerbittlichen Selbsterforscher sehen, der mit seiner Kunst bis zum Äußersten geht.⁶⁵ Rembrandt bot also nicht nur den historisierenden Künstlern des 19. Jahrhunderts Anknüpfungspunkte, sondern war auch den Gründungsvätern der modernen Malerei eine Quelle der Inspiration.⁶⁶ Auf politischer Ebene wird er hingegen als Patriot und Volksheld in Szene gesetzt, der die Partikularinteressen versöhnt und als Fluchtpunkt einer nationalen Zukunft erscheint. Und dies vollzieht sich eben nicht nur in Holland: Von Julius Langbehn's chauvinistischem Bestseller „Rembrandt als Erzieher“ bis zu Hans Steinhoffs Rembrandt-Film von 1942 wird der Maler mit selbstverständlicher Geste ins Großdeutsche Reich eingemeindet.

Wenn wir diesen Seitenweg der künstlerischen Rembrandtrezeption im 19. Jahrhundert beschritten haben, so auch deshalb, um die Zirkelhaftigkeit des Verstehens aufzuzeigen. Immer schon geht ein leitendes Künstlerbild voraus, das den Horizont der Deutungen mitbestimmt: Der volkstümliche Rembrandt, der über allem stehende Lehrer des niederländischen Volkes, der um Schönheit und Anstand bemühte Bürger, schließlich der titanische Künstler, der aus schwindelerregenden Höhen auf uns herabblickt – diese Klischees werden zum unausgesprochenen Fluchtpunkt jeweiliger Deutung.

4 **Wie Rembrandt zum Erzieher wurde**

Auch in Deutschland wird der holländische Maler von einem Künstler für Künstler zu einer populären Ikone der wilhelminischen Kaiserzeit. Für die Rezeption Rembrandts in jener Zeit war die Entdeckung seines tragischen Lebens von allergrößter Bedeutung. Einer eifersüchtigen Medea gleich raubt ihm die Malerei die geliebte Frau, und dies nicht nur ein, sondern gleich zwei Mal, ganz zu schweigen von den früh verstorbenen Kindern und dem geliebten Sohn Titus, der vor dem Vater sterben muss. Schließlich ist der Bankrott zu nennen, der allen großbürgerlichen Ambitionen eines Malerfürsten ein jähes Ende bereitet. Dieses gesammelte Unglück und der immer wieder beschworene Wechsel von Aufstieg und Fall befördern die Popularisierung des Holländers, erweitern sie doch die Wahrnehmung von dessen Werken um die Möglichkeit psychologisierender Ausdeutung. Wer ein Bild Rembrandts mit biographischem Vorwissen anschaut, hat ein zweites hermeneutisches Register zur Verfügung.

65 Vgl. Stükelberger: Rembrandt und die Moderne, S. 28, S. 59 und S. 78–79.

66 Vgl. Müller: Liebermann und Rembrandt; S. 65–72.

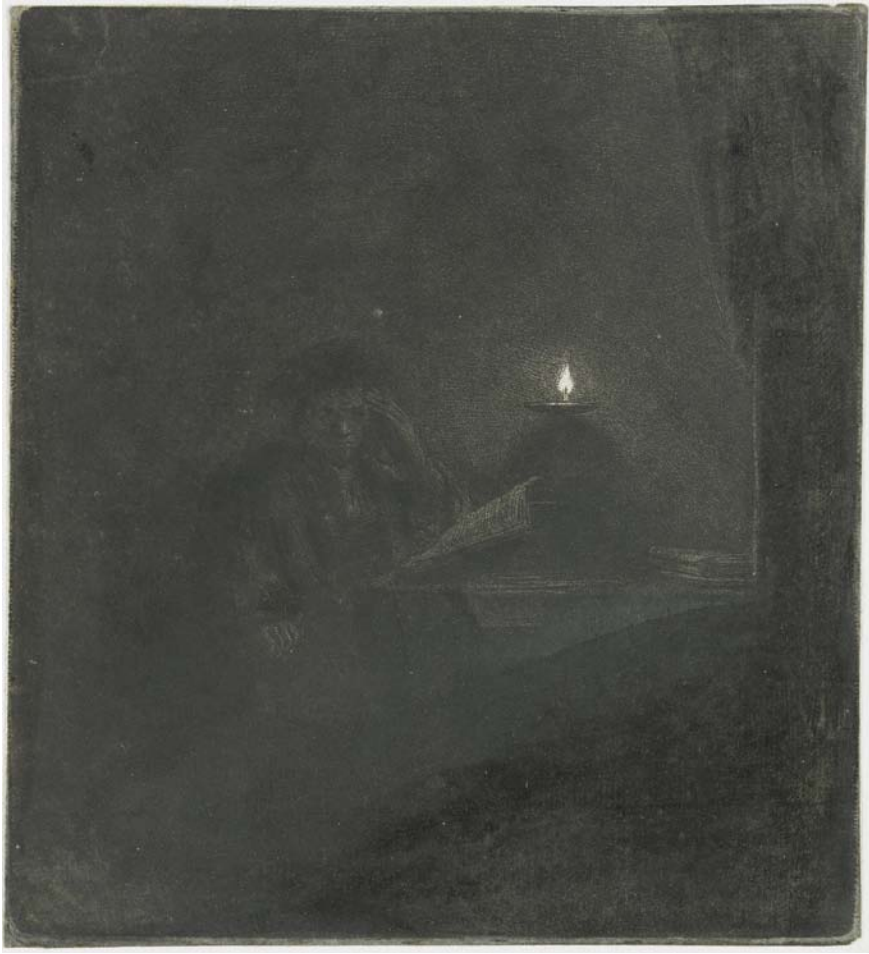


ABB. 20 *Rembrandt: Gelehrter an einem Tisch bei Kerzenlicht, um 1642, Radierung, 14,2 × 13,3 cm, Amsterdam, Rijksmuseum (Inv.-Nr. RP-P-OB-38), Public Domain*

So wird derjenige, der weiß, dass seine Frau Saskia im Jahre 1642 gestorben ist, die von Kunsthistorikern in dieselbe Zeit datierte Radierung eines *Gelehrten an einem Tisch bei Kerzenlicht* (Abb. 20) fast schon zwangsläufig mit diesem Ereignis in Verbindung bringen.⁶⁷ Der dargestellte junge Mann ist kaum zu erkennen. Er hat die Linke sorgenvoll an die Stirn geführt und schaut am Licht vorbei in Richtung des Betrachters. Sinniert er über das Gelesene? Haben

67 Vgl. Gary Schwartz: Rembrandt. Sämtliche Radierungen in Originalgröße, (B 148). Die Radierung ist vom Künstler zwar mit „Rembrandt“ signiert, aber nicht datiert.

ihn eigene Gedanken bei seiner Lektüre abgelenkt? Entspricht dieses winzige Kerzenlicht der schwindenden Hoffnung auf ein glückliches Leben, das dem Künstler nunmehr verweigert scheint? Solche Fragen sind möglich und sie liegen vor dem Hintergrund des Wissens um biographische Daten auch nicht fern; aber sie sind natürlich nicht zu beantworten. In Wirklichkeit sind es auch gar keine echten, sondern rhetorische Fragen, die Spielräume der Empfindsamkeit bezeichnen.

Was aber, wenn der Kunsthistoriker, der um die Katastrophe im Leben des Malers wusste, deshalb die Datierung in die Zeit um „1642“ vorgenommen hat, um die persönliche Tragödie Rembrandts in das Bild zu projizieren? Denn gegen eine solche mit Lebensdaten unterfütterte Deutung spräche, dass die Nacharbeit zu den Topoi humanistischer Gelehrsamkeit gehört: Erst nächtliche Ruhe ermöglicht es, von der Welt abzusehen. Zudem gibt es im Werk des Leideners immer wieder Nachtdarstellungen, und vielleicht ging es ihm schlicht darum, ein technisches Kabinettstück zu vollbringen. Eine psychologisierende Interpretation, die vom Werk direkt auf die seelische Verfassung des Urhebers schließt, stellt zweifelsohne einen hermeneutischen Zugewinn dar, werden die Werke doch zu Symptomen des Lebens. Aber diese biographische Perspektive muss an ihrer Zirkelhaftigkeit scheitern: Man wird Opfer eigener Betroffenheit und sieht nur das, was das vermeintliche „Leben“ vorgibt.

Neben der Möglichkeit zur existenziellen Deutung verdankt sich die Popularisierung Rembrandts vor allem dem Umstand, dass er auch in Deutschland zur nationalen Ikone stilisiert werden konnte. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts avanciert er zum Sinnbild deutschen Wesens, wie die kurze Auseinandersetzung mit den Texten von Hotho, Kugler, Mosen und Kolloff hat zeigen können. Diese beginnt also lange vor Julius Langbehn's berühmtem Buch „Rembrandt als Erzieher“ aus dem Jahre 1890, das den Maler aus Leiden vollends zum populären Vertreter vermeintlich germanischen Tiefsinns werden ließ.⁶⁸ Ob Wilhelm von Bode oder Otto von Bismarck, Langbehn's Antimodernismus erreicht große Teile des Bürgertums, das das 1871 gegründete Reich durch die Gefahr eines Werteverlustes bedroht sieht. In dieser Umbruchsituation kommt Rembrandt die Aufgabe zu, die seelische Tiefe des deutschen Volkes zu verkörpern und die wahren Werte gegen alles moderne Talmi zu behaupten.⁶⁹

68 Vgl. [Julius Langbehn]: Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen, ⁶⁶Leipzig 1925.

69 Vgl. Gabriele Genge und Angela Stercken: „Vom Wirbel bis zur Zehe niederdeutsch“. Julius Langbehn's ‚Rembrandt als Erzieher‘ und die Rezeption der Genremalerei in der Moderne, in: Kritische Berichte, 1999, Nr. 4, S. 49–63.

Wird der Text Langbehns aus heutiger Sicht gelesen, so überrascht, wie wenig Konkretes wir über Rembrandt erfahren.⁷⁰ Dem Bestseller eignet ein apodiktisch-herrischer Ton, der gleichsam als Programm des Buches gelten kann. Hier will jemand als Nachfolger Nietzsches wahrgenommen werden, was schon der Titel des Werkes andeutet, der auf Nietzsches berühmten Essay „Schopenhauer als Erzieher“ anspielt.⁷¹ Zur Selbststilisierung Langbehns gehört auch der Umstand, dass sein Buch zunächst anonym als Werk eines „Rembrandtdeutschen“ erschien, ganz so, als sei die im Text beschriebene Aufgabe nationaler Besinnung wichtiger als der Autor, der sich seiner Aufgabe selbstlos unterordnet.

Der Erfolg seines Buches ist allerdings außergewöhnlich. Bereits im Erscheinungsjahr werden 30 Auflagen des Buches mit 60 000 Exemplaren gedruckt.⁷² Und der Siegeszug dieses Textes bricht nicht ab: 1903 erscheint eine 46., 1936 eine 85. Auflage und bis zum Jahr 1945 werden 150 000 Exemplare verkauft. Der holländische Maler wird bei Langbehn zur Metapher heroisch-künstlerischer Individualität, ohne dass damit ausführliche Interpretationen seiner Werke einhergehen würden. Vielmehr setzt der „Rembrandtdeutsche“ eine Vertrautheit seiner Leser mit dem Werk des Niederländers voraus. Daran kann man ermessen, wie populär der Maler aus Leiden zu diesem Zeitpunkt im deutschen Kaiserreich war und welche vielfältigen Interpretationsmöglichkeiten seine Arbeiten boten.

Bei Langbehns Schrift handelt es sich um eine Programmschrift, deren kulturkritischer Impetus schon auf den ersten Seiten deutlich ausgesprochen wird, wo es heißt: „Wenn die Deutschen das vorzugsweise individuelle Volk sind, so kann auf künstlerischem Gebiet ihnen auch nur der individuellste ihrer Künstler als geistiger Wegführer dienen; [...]. Unter allen deutschen Künstlern aber ist der individuellste – *Rembrandt*. [...]. Unter anderen Verhältnissen als den gegenwärtigen würde irgend ein anderer großer Deutscher diese Rolle übernehmen können und müssen; jetzt, da die Deutschen in ihrer Bildung an dem Spezialisten- und Schablonentum kranken, kann der ausgespro-

70 Nachgerade klassisch ist Fritz Sterns Langbehninterpretation. Vgl. Fritz Stern: Kulturpessimismus als politische Gefahr: Eine Analyse nationaler Ideologie in Deutschland, übersetzt aus dem Amerikanischen von Alfred P. Zeller, München 1986, S. 127–222.

71 Vgl. [Friedrich Nietzsche]: Schopenhauer als Erzieher, in: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin 2¹⁹⁸⁸, Bd. 1, S. 335–427.

72 Hier folge ich Wolfgang Ruppert: Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1998, S. 327–339.

chenste Universalist und Individualist: Rembrandt ihnen helfen. [...] Der Riß, welcher durch die moderne Kultur geht, muß sich wieder schließen. Und nur eine lebendige Menschengestalt, gleich Curtius in den Abgrund gestürzt, kann ihn schließen; Rembrandt ist ein solcher Mensch. Seine Persönlichkeit, [...], erscheint als ein wirksames Gegengift gegen das deutsche Schulmeistertum, welches schon so viel Unheil anrichtete.“⁷³

Schon dieser kurze Passus klärt uns über den Stil und den hohen Ton dieses Buches auf, das auf knapp vierhundert Seiten die Misere der deutschen Kultur und ihr Leiden an der Moderne entfalten will. Langbehn setzt sich gleichermaßen mit Institutionen, Künstlern und Kunststilen auseinander. Er identifiziert im modernistischen Paris den Gegner, der den Deutschen eine falsche Vorstellung einer Kultur gebracht habe, die es nun zu überwinden gilt. Dabei leistet er einen Parforceritt durch die Kunstgeschichte, der die Vergangenheit in wesensgemäße und wesensfremde Vorbilder zu unterscheiden weiß. In fünf Kapiteln liefert er eine Diagnose, die in der Bestimmung des deutschen Volkes und dessen Wiedergeburt ihr Telos findet.

Für Langbehn hebt Rembrandt die Unterschiede auf, er ist eine Art pan-germanischer Fluchtpunkt für das deutsche Volk. Ihm kommt die Aufgabe zu, den Volkscharakter zu verkörpern. In der Deutung Langbehns ist der Leidener Maler direkt, zuweilen schroff, aber aufrichtig. Seine Kunst ist nicht auf simple Beeindruckung aus, sondern auf wahre Tiefe. Er kümmert sich nicht um Eleganz, denn Schönheitlichkeit ist nicht sein Ziel, will er die Welt doch zeigen, wie sie wirklich ist. Auch Kompromisse sagen ihm nicht zu. Er hat keine Angst vor Konflikten und scheut darüber nicht den eigenen Untergang. Man merkt schnell, dass Rembrandt im Sinne eines solchen Klischees einem vorgängigen Lutherbild nicht unähnlich ist.

Langbehn könnte sich für diese Stilisierung Rembrandts wiederum an Nietzsche orientiert haben, der in seiner Schrift „Die Geburt der Tragödie“ den Deutschen den Rückgriff auf den Wittenberger Reformator empfiehlt, um die aufsplitternde Kultur der Moderne zu überwinden – eine Rolle, die in „Rembrandt als Erzieher“ nun dem Leidener Künstler zukommt.⁷⁴ Bekanntlich weist der Philosoph in seinem „Tragödientext“ der Kunst insgesamt eine immense Aufgabe zu. Ihre Gemeinschaft stiftende dionysische Energie soll der reflektierenden Gewalt der Moderne entgegen gestellt werden, wofür es nötig sei, sich auf

73 [Langbehn]: Rembrandt als Erzieher, S. 55–56.

74 Vgl. [Friedrich Nietzsche]: Die Geburt der Tragödie, in: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin ²1988, Bd. 1, S. 9–156, S. 147–149.

die deutsche Kultur zurück zu besinnen. Der Philosoph fordert die „Wiedergeburt des deutschen Mythos“, der mit Luther anhebe und in Wagner seine aktuelle Erfüllung gefunden habe. Am Ende des 23. Kapitels entwirft Nietzsche die Idee einer umfassenden *Renovatio* Deutschlands, wenn er schreibt: „Und wenn der Deutsche zagend sich nach einem Führer umblicken sollte, der ihn wieder in die längst verlorne Heimat zurückbringe, deren Wege und Stege er kaum mehr kennt – so mag er nur dem wonnig lockenden Rufe des dionysischen Vogels lauschen, der über ihm sich wiegt und ihm den Weg dahin deuten will.“⁷⁵

Offensichtlich nimmt Langbehn die Rolle eines geistigen Führers für sich in Anspruch, wie sie von Nietzsche im zitierten Passus vorhergesehen wurde. Mag Nietzsches Schrift hellsichtig in Bezug auf das 20. Jahrhundert als einem Jahrhundert der Masse und kollektiver Identitäten sein, so ist seine Idee der *Renovatio* rückwärtsgewandt. Auch in anderen Frühschriften stellt der Philosoph die Kultur unter Konformitätsdruck und fordert die „Einheit des künstlerischen Stiles in allen Lebensäußerungen eines Volkes.“⁷⁶ Notwendig sei dies, da „der Deutsche“ im „chaotischen Durcheinander aller Stile“ lebe und „eine originale deutsche Kultur“ entbehre.⁷⁷ Die Moderne als Phänomen gerät hier nicht wirklich in den Blick, vielmehr konstatiert Nietzsche allgemein einen kulturellen Niedergang und kritisiert die „Jahrmarkts-Buntheit“, die von den Gelehrten als „Moderne an sich“ erachtet würde.⁷⁸ Gleichwohl ist keine andere Schrift für die konservativen deutschen Kulturkritiker so einflussreich gewesen wie die „Tragödienschrift“.

Die deutsche Rembrandtrezeption nach der Reichsgründung steht ganz im Zeichen Nietzsches. Man vergewissert sich seiner eigenen seelischen Tiefe und hypostasiert zugleich eine völkische Gemeinschaft. Die immense Popularität, die Rembrandt im 19. Jahrhundert erlangt hat, ist die Konsequenz des wohl gängigsten Topos, den die Kunstgeschichte seit den Tagen der Künstlerviten Giorgio Vasaris zu bieten hat, dass nämlich das Leben eines genialen Künstlers tragisch zu verlaufen habe. Dies ist die Voraussetzung seines ungeheuren Rezeptionserfolges. In der Betrachtung von Rembrandts Werk korreliert sein ästhetisches Vermögen mit einer unermesslichen Tragik. Das Ausmaß seines Unglücks wird zum Gradmesser seiner Bedeutsamkeit.

75 [Nietzsche/Colli/Montinari]: Die Geburt der Tragödie, S. 149.

76 [Friedrich Nietzsche]: Unzeitgemäße Betrachtungen. Erstes Stück: David Strauss der Bekenner und der Schriftsteller, in: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin ²1988, Bd. 1, S. 159–242, hier S. 163.

77 Ebd.

78 Ebd. S. 163–164.

Um 1900 wird Rembrandt zum Epochenkünstler, er avanciert in der Kunstgeschichtsschreibung als erster vom Auftragsmaler zum autonomen Künstler und muss deshalb notwendig scheitern, weshalb ihm nun christusgleiche Züge verliehen werden.⁷⁹ Wie sich dies in einer kunsthistorischen Untersuchung zu Beginn des vergangenen Jahrhunderts anhört, lässt Richard Muthers populäre Untersuchung „Rembrandt. Ein Künstlerleben“ aus dem Jahre 1904 deutlich werden: „Das Schaffen Rembrandts schildern“, so lautet der erste Satz dieser kleinen Monographie, „heisst eine Schicksalstragödie schreiben: die Tragödie des Künstlers, die Tragödie der Kunst.“⁸⁰ Mittelalter und Renaissance, schreibt der deutsche Kunsthistoriker, hätten weitgehend aus der Einheit von Auftraggeber und Künstler heraus gelebt und gestaltet, während in Rembrandts Zeit der neue Weg der Kunst zwangsweise zum Bruch mit den Auftraggebern geführt habe. Die Genialität des Malers bestehe darin, dass er gegen seine Zeit lebe. Die tragische Verbindung von Kunst und Leben wird in der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts vollends zum Zentrum des Rembrandtmythos. Künstler sind moderne Helden.

Heute mögen wir den sich hier äussernden Heroismus für kitschig halten, historisch betrachtet bedeutet er jedoch einen Zuwachs an Attraktivität, der kaum zu überschätzen ist. Man kann sich den Sprung, der mit dieser „existenziellen Kunsttheorie“ seit dem 16. Jahrhundert stattfand, nicht groß genug vorstellen. Denn um eine solchermaßen erlittene Kunst zu verstehen, bedarf es eines neuen Betrachters. Dieser hat nicht mehr bloß die akademischen Regeln der Gestaltung zu überprüfen, vielmehr wird ihm eine neue Sensibilität abverlangt, sucht er doch nach den Spuren des Erlebten und Erfahrenen, die sich im Bild niedergeschlagen haben. Von nun an gibt es eine bis dahin unbekannte Entsprechung von Künstler und Betrachter im ästhetischen Erlebnis. Kunst wird weniger erdacht und entworfen, als vielmehr erlitten. In der Begegnung mit Werken der Bildenden Kunst riskiert der Betrachter mit den schrecklichen Wahrheiten seiner eigenen Existenz konfrontiert zu werden.

Damit Kunst zum Erlebnis in dem beschriebenen Sinne werden kann, bedarf es einer Theorie authentischer Produktion. Der Mythos will, dass Rembrandt am Ende seines Lebens vergessen war und erst posthum die Bedeutung erhielt, die ihm zu Lebzeiten verwehrt blieb. Dabei sind es eben nicht nur die Bilder, die Mythen begründen, sondern die Bilder im Verhältnis zum Leben. Die Verquickung von Kunst und Leben schafft die tragische Größe von Rembrandts Kunst. Stellvertretend für die vielen Möglichkeiten ideologischer Vereinnah-

79 Ebd. S. 26.

80 Richard Muther: Rembrandt. Ein Künstlerleben, Berlin 1904, S. 1.

mung, die das Werk des Malers im 20. Jahrhundert erfahren hat, sei nur eine einzige vorgestellt: Hans Steinhoffs Film „Rembrandt“ aus dem Jahre 1942.

5 „Nichts von Wert“ – Hans Steinhoffs Film „Rembrandt“ von 1942

Rembrandt (Abb. 21) steht als Greis vor seinem Schützenstück *Die Nachtwache* – auf einem Dachboden.⁸¹ Das Gemälde ist mit Staub bedeckt, einige ausgediente Fahnen lehnen daran. Er nähert sich schrittweise dem Bild, ohne dass wir erkennen könnten, was darauf dargestellt ist. Die Kamera erfasst den Vorgang von hinten aus einiger Distanz. Wenn der Künstler nun an den Fahnen zieht und diese zu Boden fallen, setzt die Musik für einen Moment aus, um dann in höherer, triumphierender Tonlage wieder einzusetzen: Der Blick auf das Bild ist endlich freigegeben. Jetzt folgt ein Achsensprung; wir sehen Rembrandts Gesicht aus nächster Nähe, gewissermaßen befinden wir uns als Betrachter nun im Inneren des Bildes. Von Angesicht zu Angesicht stehen wir dem großen Genie gegenüber, dessen Lebens- und Leidensweg wir in den letzten anderthalb Stunden haben im Film verfolgen können. Wir blicken aus der Zukunft in die Vergangenheit. Der Film *Rembrandt* ermöglicht dem Betrachter einen Blick *sub specie aeternitatis*, unter dem Gesichtspunkt der Ewigkeit, so will es scheinen.⁸²

81 Rembrandt (Titel nach 1945: Ewiger Rembrandt), Länge: 11 Akte, 2.910 m, 106 min, Format: 35 mm, 1:1,37, Bild und Ton: s/w, Tobis-Klangfilm. Prädikat: „Künstlerisch besonders wertvoll“, Uraufführung: Berlin 19.6.1942, Gloria-Palast. Produktion: Terra-Filmkunst GmbH, Berlin. Regie: Hans Steinhoff, Buch: Kurt Heuser, Hans Steinhoff, unter Verwendung von Motiven aus „Zwischen Hell und Dunkel – Ein Rembrandt-Roman“ von Valerian Tornius (1934), Musik: Alois Melichar, Kamera: Richard Angst, Bauten: Walter Röhrig, German Herbricht, Kostüme: Jacques Edme du Mont, Friedel Towae, Ton: Walter Rühland, Schnitt: Alice Ludwig. Darsteller: Ewald Balser (Rembrandt van Rijn), Hertha Feiler (Saskia, seine Frau), Michael Tacke (Titus), Elisabeth Flickenschildt (Geertje Diercks), Gisela Uhlen (Hendrickje Stoffels), Theodor Loos (Jan Six), Aribert Wäscher (van Uylenburgh), Paul Henckels (Seeghers), Hildegard Grethe (seine Frau), Wilfried Seyferth (Ulricus Visscher), Paul Rehkopf (Rembrandts Bruder Adriaen), Clemens Hasse (Rembrandts Schüler Philip), Rolf Weih (Rembrandts Schüler Eeckhout), Helmut Weiss (Rembrandts Schüler Cornelis), Heinrich Schroth (Dr. Tulp), Otto Eduard Hasse (Banning Cocq, in der Anfangssequenz des Films), Karl Dannemann (Banning Cocq), Hans Hermann-Schaufuss (Ruytenburgh) u. v. a. (Angaben aus: Horst Claus: *Filmen für Hitler. Die Karriere des NS-Starregisseurs Hans Steinhoff*, Wien 2013, S. 610 f.)

82 Vgl. Jürgen Müller: *Rembrandtmythen*, in: *Kritische Berichte* 37, 2009, S. 94–111.



ABB. 21 *Rembrandt steht als Greis vor seiner Nachtwache auf einem Dachboden, Filmbild, aus „Rembrandt“, 1942, Regie: Hans Steinhoff (Quelle: VHS „Ewiger Rembrandt“, EuroVideo/Bavaria, 1990, Position: 01:36:48)*

In Wirklichkeit springt die Einstellung von jenseits des Bildes nur dreihundert Jahre weit. Aus dem Jahre 1642, dem Entstehungsjahr der *Nachtwache*, gelangen wir ins Jahr 1942, in dem der Propagandafilm von Hans Steinhoff ins Kino kam. Aber die Schlusszene ist noch nicht beendet. Das Licht der Kerze erleuchtet die runzlige Physiognomie des Künstlers. Dann hebt Rembrandt seine Hand und führt sie in Richtung der Leinwand, also hin zum Betrachter aus dem filmischen Bild hinaus. Wenn sein Zeigefinger schon fast die Linse der Kamera berührt, kommt es zu einem weiteren Achsensprung. Wir befinden uns wieder hinter Rembrandts Rücken und sehen, wie dieser mit seinem Finger den Staub vom Gemälde wischt. Steinhoff inszeniert eine extrem intime Kontaktaufnahme zwischen dem holländischen Maler und dem Kinopublikum. Dieses verfolgt den Akt der Selbsterkenntnis des Künstlers aus der Perspektive des Gemäldes. Rembrandt kommt zum besseren Teil seiner selbst: zu seinem „Werk“. Und durch dieses Werk wiederum kommt er zu uns. Was Steinhoff hier vor Augen führt, ist ein suggerierter Körperkontakt zwischen den Zeiten. Für den Kinobesucher der Nazizeit schafft das Gemälde die Verbindung von

der heroischen Vergangenheit zu der vermeintlich ebenso heroischen Gegenwart.

Der Film stellt Werte und Normen vor, die – so sollen wir belehrt werden – von einer demokratischen Gesellschaft kaum gesetzt werden können. Gleich zu Beginn, wenn es in der Eröffnungssequenz heißt, Rembrandt „hinterlässt nichts von Wert“, wird die Frage aufgeworfen: Was bleibt angesichts eines ebenso erniedrigenden wie aufopferungsvollen Lebens? Hierin birgt sich die Sinnfrage, nach deren Antwort der Film zu suchen vorgibt, die er jedoch schon in allen seinen Aussagen zu geben weiß. Die Sinnfrage wird gestellt von Rembrandt und letztendlich beantwortet von seinem Werk, der *Nachtwache*. Über dieses Gemälde spannt sich der dramatische Bogen – vom Gespräch mit dem Auftraggeber Banning Cocq bis hin zur großen Wiederbegegnung auf dem ‚Dachboden der Geschichte‘, der letzten Anagnorisis. „Ich habe nicht umsonst gelebt!“, lautet Rembrandts Resümee.

Hans Steinhoff gehörte zu den populären Vertretern nationalsozialistischer Kultur. Neben Veit Harlan zählt er zu den Starregisseuren des Dritten Reiches. Seit den dreißiger Jahren war Steinhoff Parteimitglied und drehte unmittelbar nach der Machtergreifung Hitlers im Jahre 1933 für die Ufa den Politfilm „Hitlerjunge Quex“, den man als einen Auftakt nationalsozialistischer Filmpropaganda betrachten kann. Für das Drehbuch des Rembrandtfilms, das er gemeinsam mit Kurt Heuser nach dem Roman „Zwischen Hell und Dunkel“ von Valerian Tornius verfasst hat, zeichnet Steinhoff selbst verantwortlich.⁸³ Vergleicht man die Handlung des Films mit der Romanvorlage, stellt man fest, dass der Text lediglich als vager Ausgangspunkt dient und die Autoren sich in weiten Teilen von ihrer Quelle lösen. Entsprechend wird der biblische Historienmaler Rembrandt gänzlich ausgeklammert und sein freundschaftlicher Umgang mit jüdischen Mitbürgern unterschlagen. Im Gegenteil kommt „den“ Juden sogar die Schuld am finanziellen Ruin des Künstlers zu.

Die Aufgabe des Films ist es, die Einheit von Leben und Werk sinnfällig zu machen. Er verhält sich zur *Nachtwache* wie die Legende zur Reliquie. Er verleiht dem Schützenstück eine existenzielle Bedeutung und macht es zu einem Objekt, in dem sich die Wahrheit seiner Legende kristallisiert und fortwirkt. Innerhalb einer solchen Poetik des Authentischen findet jedes Bild in der Biographie des Malers seine Voraussetzung. Damit das Leben zu Kunst werden kann, muss die Kunst immer schon im Leben verborgen gewesen sein. So kann es nicht verwundern, dass jedes Bild im Film eine biographische Ursache hat. Wenn Rembrandt beispielsweise von seinem Bruder Adriaen nach dem Tode

83 Vgl. [Valerian Tornius]: Zwischen Hell und Dunkel, Leipzig 1934.

Saskias besucht wird, entsteht *Der Mann mit dem Goldhelm*. Als wahrscheinlich wichtigstes Mittel der Authentifikation im Film kann man die Historisierung erachten. Dies betrifft weniger die filmischen Erzählformen, als vielmehr die „lesbaren Inhalte“ wie historische Personen, Bauten und Kostüme; aber auch die Porträtähnlichkeit des Schauspielers mit dem betreffenden Künstler ist für die Konstruktion von Authentizität eine wichtige Voraussetzung.

Ein weiteres bedeutendes Element hier wie in jedem klassischen Künstlerfilm stellt die exemplarische Werkgenese dar: So steht zumeist nicht die allgemeine Entwicklung des Künstlers im Zentrum, sondern Künstlerfilme zeigen uns, wie Michelangelo das Deckenfresko der *Sixtinischen Kapelle* malt oder van Gogh die *Sonnenblumen*. Wir wohnen also der Entstehung von exemplarischen Werken bei, die gleichsam Metonymien für das gesamte Œuvre darstellen.

Der Film bedient sich des Mythos', der um Rembrandts *Nachtwache* entstanden ist und erzählt die Geschichte der Entstehung dieses Bildes. In der kunsthistorischen Literatur ist das Jahr 1642, in dem das Gruppenporträt vollendet wurde, nicht selten als Schicksalsjahr erachtet worden. In diesem Jahr entsteht nicht nur das wohl berühmteste Bild Rembrandts, es ist zudem das Todesjahr seiner ersten Frau Saskia. Diese Koinzidenz hat natürlich die Phantasie der Forscher beflügelt. Immer wieder wurde betont, dass seine Frau während der Entstehung des Bildes im Sterben lag. Dies sehen wir auch im Film dargestellt. Parallel werden Sequenzen der Bildentstehung und der zunehmenden Verschlechterung des Gesundheitszustandes der jungen Frau montiert. Für diese Parallelmontage bedurfte es keiner großen Phantasie, sondern schlicht einer Kenntnis des graphischen Werks, das die kranke Saskia darstellt. Programmatisch ist dieser Rembrandtfilm insofern, als mit Steinhoffs Werk geplant war, die nationalsozialistische Kultur in die Tradition abendländischer Hochkunst zu stellen, um sie zum legitimen Erben der Kunst Rembrandts zu stilisieren. Bei Steinhoff entsteht das Bild vom Künstler als unendlich Leidendem, der sich um den Preis persönlichen Glücks sein malerisches Werk für die Nachwelt abringt.

Das ästhetische Problem des Films lautet: Wie reizt man die Grenzen des darstellbaren Pathos aus? Das von Steinhoff und Heuser verfasste Drehbuch stellt sich genau diese Aufgabe. Ihr Werk ist vollkommen darauf abgestimmt, in einem Minimum an Zeit ein Maximum an Größe, Tragik und Erhabenheit aufscheinen zu lassen. Dabei sollte man trotz aller Inszenierung des Leidens den Film nicht nur als Aufforderung an die Opferbereitschaft des Volkes verstehen, sondern vielmehr als subtile Glorifizierung Hitlers. Spitzt man diese These zu, so hätte der Film folgende Analogie für die Zeitgenossen der 1940er Jahre bereitgehalten: So wie Rembrandt seinen Mitmenschen unverständlich blieb, so ergeht es dem „Führer“ vermutlich mit seinem Volk, das dessen „Weisheit“

gar nicht zu beurteilen vermag, da sich dessen eigentliche politische Bedeutung und Weitsicht erst in ferner Zukunft herausstellen werden.

Immer wieder ist in der Forschung die Künstlerrolle betont worden, die Hitler für sich in Anspruch nahm und die ihm bereitwillig zugewiesen wurde. So äußert sich Propagandaminister Joseph Goebbels schon im Jahre 1937: „Sein ganzes Werk bezeugt einen künstlerischen Geist: Sein Staat ist ein Bauwerk von wahrhaft klassischen Maßen. Die künstlerische Gestaltung seiner Politik stellt ihn, wie es seinem Charakter und seiner Natur gebührt, an die Spitze der deutschen Künstler.“⁸⁴

Dass auch Steinhoffs Rembrandt-Film an dieser Mythisierung Hitlers zum Künstler mitarbeitet, wird im Folgenden deutlich. Denn zumindest einmal ermöglicht der Film dem Betrachter, einen direkten Bezug zwischen Rembrandt und Hitler zu sehen. Wenn sich der Maler gegenüber der Schützengilde erklärt und über die Absichten berichtet, die er mit dem Bild verfolgt hat, lassen sich seine Worte auf eine seinerzeit berühmte Rede Hitlers beziehen, die dieser im Jahre 1938 anlässlich einer Ausstellungseröffnung gehalten hat. In dieser so genannten „Kulturrede“ heißt es an entscheidender Stelle: „Es gibt Dinge (gemeint sind künstlerisch-schöpferische Zusammenhänge, J.M.), über die nicht diskutiert werden kann. Dazu gehören alle Ewigkeitswerte. Wer könnte sich vermessen, an das Werk der ganz großen gottgesegneten Naturen seinen kleinen Alltagsverstand anlegen zu wollen! Die großen Künstler und Baumeister haben ein Anrecht, der kritischen Betrachtung kleiner Zeitgenossen entzogen zu werden. Ihre Werke werden endgültig beurteilt und bewertet von Jahrhunderten und nicht von der Einsicht kleiner Tageserscheinungen.“⁸⁵

Im Hinblick auf den impliziten Vergleich von Rembrandt und Hitler hat man zu verstehen: So wie *Die Nachtwache* erst durch den Nationalsozialismus eine gültige Interpretation und Bewertung erfahren hat, nämlich als „Ewigkeitswert“, so werden auch die Taten Adolf Hitlers ihren notorischen Ewigkeitswert erst in ferner Zukunft entfalten. Die Nörgler an der Ost- wie an der Heimatfront sollen ihren kleinen Alltagsverstand erst gar nicht bemühen, denn die „gottgesegnete“ Natur des Führers allein weiß um die Bedeutung der sich vollziehenden historischen Ereignisse. Der Konflikt zwischen „Mann und Masse“ (Julius Langbehn) ist in der Gegenwart scheinbar nicht zu lösen und verlangt

84 Zitiert nach Franz Dröge und Michael Müller: *Die Macht der Schönheit. Avantgarde und Faschismus oder die Geburt der Massenkultur*, Hamburg 1995, S. 56.

85 [Adolf Hitler]: *Reden und Proklamationen 1932–1945*, hg. von Max Domarus, München 1965, S. 779.

den Aufschub in eine ferne Zukunft.⁸⁶ Hierin liegt nach Steinhoff die Aufgabe der viel beschworenen Nachwelt.

Gegen Ende des Films kommt Rembrandt ganz zu sich selbst – und das gleich mehrfach. Er lebt in einem düsteren Kellerloch, vollkommen „zwischen Hell und Dunkel“, im Element seiner Malerei: Die Kunst ist gänzlich zur Existenzform geworden. Als grinsender „alter Narr“, der die Nichtigkeit des Irdischen erkannt hat und in der Erscheinung an das späte Selbstbildnis als Zeuxis erinnert, begibt er sich mit seinem Kollegen Seghers auf einen letzten Spaziergang, in dessen Verlauf er die entscheidenden Fragen stellt: „Waren wir ganze Kerle? War es wert, soviel Elend auf sich zu nehmen?“ Und er führt aus: „Der Tod ist nicht das Ende, er ist der Keim ewiger Auferstehung. Die Nachwelt, die, die nach uns kommen, müssen uns anerkennen, uns Künstler nennen.“ Er will wissen, „ob wir umsonst gelebt haben oder nicht.“ Rembrandt spricht zu Seghers und meint den Kinobesucher.

Die zu Beginn des Kapitels beschriebene Wiederbegegnung mit der *Nachtwache* bildet den verklärten Höhepunkt des Films. Mit einer Kerze in der Hand vollzieht Rembrandt den Ascensus über die Wendeltreppe zur absoluten Sinnschau. Die Musik setzt mit getragenen Streicherklängen und sanftem Glockenschlag ein und die staubige Rumpelkammer wird zum sakralen Raum. Das Gebälk wirft unheimliche Schatten und dynamisiert den Raum in einer bislang im Film unerreichten Intensität. Die Schlusssequenz löst sich völlig vom erzählerischen Duktus der ersten 95 Minuten, der Regisseur zieht alle Register für einen apothetischen Höhepunkt, der auf die Begegnung der Jahre 1642 und 1942 zielt.

Nach diesem Blick auf die zentralen Rembrandtmythen des 19. und 20. Jahrhunderts erkennen wir die Unterschiedlichkeit der damit einhergehenden Konzepte und Interessen, ob man an den volkstümlichen Künstler denkt, der seinen Amsterdamer zugeneigt ist oder den herrischen Rembrandt, der zur Karikatur eines Genies geworden ist. Steinhoffs soldatischer Rembrandt mag seine Voraussetzungen im 19. Jahrhundert haben, steigert aber noch einmal die Idee des prophetisch-entschlossenen Künstlers ins tausendjährig Absurde.

Doch so unterschiedlich die diskutierten Mythen auch sein mögen, sie sind dadurch verbunden, dass der Künstler außerhalb der Tradition steht. Er scheint ohne Kenntnisse der Malereigeschichte, erst recht ohne Kenntnis antiker Kunst gearbeitet zu haben. Seine Inspiration findet er beim Volk oder in sich selbst. Die Motive entdeckt er entweder zuhause oder nebenan. Dieses Klischee hat eine bis in die Zeit Rembrandts zurückreichende Tradition, wie wir

86 Vgl. [Langbehn]: Rembrandt als Erzieher, S. 349–351.

durch den Hinweis auf die frühen Biographien wissen. Deshalb müssen wir uns der Frage nach dem ikonographischen Prozedere des Malers zuwenden, die uns einen Künstler vor Augen führen wird, der sich anspielungsreich zur Kunst seiner Zeit äußert, freilich vollkommen anders als es uns die Rembrandtbilder des 19. und frühen 20. Jahrhunderts weismachen wollen.

Ars humilis

1 Die Leidener Anfänge

Wie immer wieder festgestellt wurde, stellt sich Rembrandt in die Tradition Caravaggios. Aber was macht dessen Kunst für den jungen Leidener so attraktiv? Vergleicht man beide Künstler, so fällt neben ihrer Vorliebe für das Chiaroscuro ihre relative Abstinenz gegenüber der Mythologie als Thema auf. Von den etwa siebzig überlieferten Bildern Caravaggios sind gerade einmal vier mythologischen Sujets gewidmet, und das zudem auf eine solche Weise, als wolle der Künstler seine Distanz gegenüber der Antike zum Ausdruck bringen. Ähnliches gilt für Rembrandt, der sich eher sporadisch dem Thema der Mythologie gewidmet hat und dessen kuriose *Entführung des Ganymed* nicht selten als Antikenparodie verstanden wurde.¹ Demgegenüber steht das Interesse beider Künstler für biblische Themen. Welche Rückschlüsse darf man aus diesen ikonographischen Vorlieben ziehen? Und welche Möglichkeiten bietet die Helldunkelmalerei dem Erzähler Rembrandt?

Das früheste Selbstbildnis (**Abb. 22**), das wir von Rembrandt besitzen, wird in das Jahr 1628 datiert und befindet sich im Amsterdamer Rijksmuseum. Chiffrenhafter kann ein Porträt kaum vorgestellt werden, repräsentiert es doch lediglich das verschattete Gesicht eines jungen Mannes.² Dieser steht oder sitzt vor einer verputzten Wand, wobei das Licht von schräg oben links kommt. Der Person sind keinerlei Gegenstände oder Attribute beigegeben. Auch der Innenraum ist nicht näher zu bestimmen. Das auf Holz gemalte Werk misst gerade einmal 22,6 auf 18,7 cm. Immer wieder wurde festgestellt, dass der Maler eine kuriose Form der Selbstdarstellung gewählt hat, spielt er doch mit dem Bildlicht, indem die wichtigen Gesichtspartien der Augen, der Nase, des Mundes und des Kinns nahezu vollkommen verschattet sind. Rembrandt ist zu diesem Zeitpunkt zweiundzwanzig Jahre alt.³

1 Zu den wenigen mythologischen Gemälden Rembrandts vgl. Stefan Grohé: Rembrandts mythologische Historien, (zugl. Diss. Bochum 1992), Köln/Weimar/Wien 1996.

2 Allgemein zur Funktion der Selbstbildnisse vgl. Ernst van de Wetering: Die mehrfache Funktion von Rembrandts Selbstporträts, in: Rembrandts Selbstbildnisse, hg. von Christopher White und Quentin Buvelot, Ausst. Kat. London 1999/Den Haag 1999–2000/Stuttgart 1999, S. 8–37.

3 H. Perry Chapman spricht davon, dass die Tafel zu den frühen Selbstbildnissen gehört, die



ABB. 22 *Rembrandt: Selbstbildnis, 1628, Öl auf Eichenholz, 22,6 × 18,7 cm, Amsterdam, Rijksmuseum (Inv.-Nr. SK-A-4691), Public Domain*

Anders als man es bei einem Selbstbildnis erwarten würde, sind es nicht die Augen des Malers, die hier im Zentrum stehen, sondern es ist das Licht, das in

„[...] seem to be sketchy studio exercises“. H. Perry Chapman: *Rembrandt's Self-Portraits. A Study in Seventeenth-Century Identity*, Oxford 1990, S. 10. Chapman erachtet sie als Schlüsselbilder, mit denen Rembrandt den Wert des Selbstbildnisses entdeckt habe.

diesem Selbstbildnis zum eigentlichen Hauptdarsteller geworden ist. So wurde dieses Werk von der jüngeren Forschung als eine Art optisches Experiment betrachtet.⁴ Vielleicht darf es auch als eine Allegorie der Malerei verstanden werden, erscheint das Bild doch wie das Renommierstück eines Virtuosen, dem es gelingt, zeichnerische und malerische Effekte in paradoxer Weise zu verkehren. So wird die Linie quasi zu einem Sekundärphänomen, wenn sie als Berührung kontrastierender Flächen erscheint. Sie führt vom Hals über das Kinn zur linken Wange. Demgegenüber entsteht ein malerischer Effekt auf der rechten Gesichtshälfte in Bezug auf den Eindruck des braunen Haares dadurch, dass der Maler mit dem Pinselstiel die oben liegende Farbschicht entfernt hat, um darunter liegende Farben sichtbar zu machen.

Wie sollen wir dieses Wirrspiel bewerten? Liefert der Künstler ein anschauliches Beispiel dafür, wie überholt der Konkurrenzkampf italienischer Theorie ist, der nach dem Primat von Zeichnung und Farbgebung fragt? Dies ist keine unberechtigte Frage, denn im Unterschied zu Vasari spricht van Mander Zeichnung und Farbgebung die gleiche Bedeutsamkeit zu.⁵ So führe man sich das rembrandtsche Paradox noch einmal vor Augen. Die Kontur als positiv erfahrbare Linie und Domäne der Zeichnung ist die Konsequenz malerischer Operationen. Die malerische Wirkung des Kopfhaares hingegen wird über Linien gesteigert. Ursache und Wirkung gehorchen nicht den gewohnten Vorstellungen. Sowohl Farbe als auch Zeichnung werden zu Epiphänomenen des Lichts. Darüber hinaus fällt die reduzierte Farbpalette auf. Der Künstler verweigert nahezu jede Primärfarbigkeit, besteht das Bild doch aus Ocker-, Rotbraun- und Grünblautönen. Nur an einer einzigen Stelle haben wir einen stärkeren farbigen Akzent, wenn nämlich der Künstler seine linke Wange mit Rottönen versieht. In der Forschung wurde diese farblich reduzierte Darstellung mit dem melancholischen Temperament des idealen Künstlers in Verbindung gebracht.⁶ In jedem Fall erhält das Bild durch die Verschattung des Gesichts eine kontemplative Wirkung. Hier wird ein beobachtender Mensch gezeigt, dessen eigene Absichten unerkennbar bleiben, dessen Blick aber trotz aller Verschattung der Welt zugewandt ist und in unsere Richtung führt. Kurioserweise wird sein rechtes Ohr durch das starke Schlaglicht besonders hervorgehoben, so dass das Hören geradezu inszeniert wird.

Schwierig zu beurteilen bleibt, ob es sich bei Rembrandts Selbstporträt um eine psychologisierende Ausdruckstudie handelt, die im Rahmen eines Histo-

4 Vgl. Rembrandts Selbstbildnisse, hg. von White und Buvelot, S. 95–96.

5 Vgl. Müller: *Concordia Pragensis*, S. 62–63.

6 Vgl. Chapman: *Rembrandt's Self-Portraits*, S. 23–33.

rienbildes hätte genutzt werden können.⁷ Meines Erachtens ist Henri van de Waal zuzustimmen, der davon ausgeht, dass der Künstler zu diesem Zeitpunkt Selbstbildnisse nutzt, um seinen Umgang mit der Helldunkelmalerei Caravaggios zu perfektionieren.⁸ So haben wir es weniger mit einer psychologisierenden Studie als vielmehr mit einem Kabinettstück zu tun. Der Künstler zeigt, inwiefern unsere Wahrnehmung der sichtbaren Welt komplexer ist als wir glauben: Ein und dieselbe Wand erscheint ocker und grünblau, dasselbe Haupthaar bringt zugleich malerische und zeichnerische Effekte hervor. Effekte, die aus der Kunst des Italieners bekannt sind.

Bei der Rückwand müsste es sich um eine verputzte weiße Wand handeln, aber der Künstler zeigt eine Fläche, die sich in farblicher Hinsicht von links nach rechts verändert. Dieselbe Wand bringt eine Vielzahl von unterschiedlichen Erscheinungen hervor. Sie ist in permanenter Veränderung begriffen. Zugleich definiert der Künstler alle beleuchteten und verschatteten Partien durch mehrere Farben gleichzeitig. Jede vermeintliche Farbidentität stellt sich als zusammengesetzt und ableitbar heraus.

Wie Rembrandt zeigt, kann es in der Wahrnehmung keine weißen Wände geben, weil Licht und Schatten immer schon Farben transportieren. Und doch würden wir nicht zögern, den Hintergrund als weiße Wand zu benennen. Und wir entdecken, dass jeder Teil des Bildes aus einer Mischung miteinander vermittelter Farben besteht, die sich entsprechend der Beleuchtung zusammensetzen. Dadurch entstehen eine vibrierende Farbtextur und fließende Übergänge innerhalb der Flächen. Der Raum des Sichtbaren befindet sich in unmerklicher, aber stetiger Veränderung. Er stellt einen Zustand der Latenz dar, in dem alles mit allem verbunden ist. Und so existieren auf der Ebene der Darstellung in diesem Bild keine einander ausschließenden Gegensätze. Im Gegenteil sind alle Gegensätze relativ und nähern sich einander an. Der Übergang von der Linie zur Fläche, von der Fläche zum Körper, vom Körper zum Raum, von einer Farbe zur nächsten – dies alles ist fließend.

Alle Gegenstände werden zudem auf eine solche Weise dargestellt, dass ihre Identität in der Zeit berücksichtigt erscheint, ihre Augenblickshaftigkeit erfahrbar wird. Das Licht auf dem Gesicht erscheint ebenso veränderlich wie beweglich. Jede Wahrnehmung ist notwendig im Werden begriffen. In onto-

7 Mit kurzer Definition solcher Studien vgl. Rembrandts Selbstbildnisse, hg. von White und Buvelot, S. 95–96.

8 Vgl. Henry van de Waal: Rembrandt and Chiaroscuro, in: Steps Towards Rembrandt. Collected Articles, hg. von R.H. Fuchs, Amsterdam 1974, S. 13–27.

logischer Hinsicht mag die sichtbare Wirklichkeit durch die Identität der dargestellten Gegenstände definiert sein, doch für die Repräsentation dieser Welt gelten andere Gesetze. Wer das Sichtbare wiedergeben will, muss die Paradoxien optischer Erscheinungen ernst nehmen. Ja wir werden geradezu aufgefordert, eine Welt des Erscheinenden zu entdecken. Wenn es ein Fazit meiner Beschreibung gibt, so ist es die bildlich erfahrbare Differenz zwischen begrifflicher und optischer Identität.

Zu diesem Zeitpunkt von Rembrandts Vita ist es ungewiss, wie sich die Karriere des Malers entwickeln wird. Der Maler bedient sich einer offenen aber keinesfalls extrem pastosen Malweise, durch die sich bekanntlich sein Spätwerk auszeichnet. Welchen Weg schlägt der junge Künstler mit seinem Selbstbildnis ein? Welche Traditionslinie macht er für sich geltend? Nach seiner Lehrzeit bei Jacob van Swanenburgh und Pieter Lastman kehrt Rembrandt 1625 in seine Heimatstadt Leiden zurück, um als selbstständiger Künstler gemeinsam mit Jan Lievens in einem Atelier zu arbeiten. Dabei ist der etwas jüngere Lievens ihm nicht untergeordnet. Im Gegenteil erhält man den Eindruck, dass sich beide wechselseitig beeinflussen. Denn für dessen Selbstbildnis mit verschattetem Gesicht ist ein Vorbild (Abb. 23) von Lievens benannt worden, das um 1626 entstanden ist und einen Orientierungspunkt bildet.⁹ Der befreundete Künstler stellt sich hier im Profil dar und spielt auf vergleichbare Weise wie Rembrandt mit der Verteilung von Licht und Schatten. Lediglich Teile seines Gesichts werden vom Licht erfasst. Wange und Nase erhalten ein besonders intensives Schlaglicht, während Augen und Stirn im Halbdunkel bleiben. Dies lässt sich ähnlich für das Gewand beobachten. Während der Hemdkragen das Licht in gleißender Weise reflektiert, erscheint der Umhang größtenteils verschattet.

Das auf Holz gemalte Bildnis ist in seiner Formsprache extrem reduziert. Der Umraum des jungen Mannes ist noch nicht einmal zu erahnen. Im Gegenteil realisiert sich der im Bild dargestellte Raum einzig mit und durch die Person. Als räumlich erscheint nur das, was vom Licht erfasst wird. Lievens Bild wirkt spröde, aber es stellt ein gelungenes Experiment dar, bei dem die Kontinuität des Bildraums negiert wird, um es gleichzeitig als Körper und Fläche zu offenbaren. Es ist, als würden Raum und Figur von der braunen Farbe verschluckt. Der Umriss des Körpers ist nur mehr zu erahnen. Mehr noch, Lievens hat das

9 Dieser Hinweis findet sich schon bei H. Perry Chapman, die allerdings den Einfluss Caravagios unberücksichtigt lässt, obwohl sie später davon spricht, dass der Künstler all seine Aufmerksamkeit auf das Problem des Chiaroscuro verwendet habe. Vgl. Chapman: Rembrandt's Self-Portraits, S. 12, außerdem S. 22–24.



ABB. 23 *Jan Lievens: Selbstbildnis, um 1635, Öl auf Holz, 67,5 × 56 cm, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, The Royal Collection of Paintings and Sculpture (Inv.-Nr. KMSp413) © SMK PHOTO*

Porträt absichtlich so gestaltet, dass an keiner Stelle ein klarer Kontur zu erkennen ist. Allenfalls die Rückenlinie des jungen Mannes ist präziser gefasst.

Zu jener Zeit ist es das Bestreben beider Künstler, ihrer Karriere eine Richtung zu geben. Nimmt man die jeweiligen Selbstbildnisse zum Maßstab, so orientieren sich beide an Michelangelo Merisi da Caravaggio. Der italienische Maler ist zu diesem Zeitpunkt zwanzig Jahre tot und sein Stil hat in Europa zahlreiche Nachfolger gefunden. Wenn sich Lievens und Rembrandt auf Caravaggio beziehen, werden die Bilder eines Gerrit van Honthorst, Dirck van Baburen oder Hendrick ter Brugghen ihren Ausgangspunkt gebildet haben, da

sich zu jener Zeit lediglich ein einziges Gemälde des Italieners in Amsterdam befand.¹⁰

In Bezug auf die Caravaggionachfolge spricht ein weiteres Bild von Lievens aus der Mitte der zwanziger Jahre des 17. Jahrhunderts eine sehr eindeutige Sprache, folgt es doch unverkennbar Utrechter Vorbildern. Der Künstler stellt einen Jungen dar, der in ein tönernes Kohlebecken bläst, um Glut für seine Pfeife zu erhalten.¹¹ Auch in diesem Bild ist lediglich eine Körperhälfte beleuchtet, während die andere verschattet erscheint. Wange, Rücken und der rechte Oberarm werden vom Schlaglicht erfasst, während das Gesicht dunkel bleibt. Der Künstler orientiert sich an Beispielen der Utrechter Caravaggisten, die bei diesem Thema auf eine antike Ekphrasis zurückgegriffen haben.¹² Das Sujet stellt ein besonderes Kunststück dar, ist es doch so, als würde im Bild selbst eine Lichtquelle aufscheinen und an Helligkeit zunehmen.

Wofür steht die Malerei Caravaggios? Will sie den Betrachter lediglich durch einen überlegenen Illusionismus beeindrucken, der die Welt optischer Effekte zum Thema hat? Ein solcher Charakter des Kabinettstücks ist nicht zu unterschätzen. Caravaggios Kunst gilt zu diesem Zeitpunkt ohne Zweifel als modern. Er ist ein Neuerer, der die Normen klassizistischer Kunsttheorie in Frage stellt.¹³ Bei seiner Helldunkelmalerei handelt es sich um eine antiklassische Kunst, die sich bewusst nicht am Modell der Skulptur und der mit ihr gegebenen Erfahrung und Kontrollierbarkeit des Raumes orientiert, sondern der visuellen Erkenntnisfähigkeit des Menschen Grenzen aufzeigt, indem er die Scheinhaftigkeit unserer visuellen Eindrücke herausstellt. Mögen die begabten Bildhauer des 16. und 17. Jahrhunderts die Grenzen ihres Mediums auch erweitert haben, Dunkelheit und Helligkeit sind im Medium der Skulptur nicht in dem Maße darstellbar wie in der Malerei. Ihnen eignet etwas Mysteriöses, wie uns die Kunst des Lombarden belehren kann.

10 Hierbei handelt es sich um Caravaggios *Rosenkranzmadonna*, die die Maler Louis Finson und Abraham Vinck in Neapel erworben und nach Amsterdam gebracht hatten. Caravaggio, *Rosenkranzmadonna*, 1605/06, 365,5 × 249,5 cm, Öl auf Leinwand, Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie. Inv.-Nr. GG_147. Vgl. Sybille Ebert-Schifferer: Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk, München 2009, S. 183, Abb. 133.

11 Gemeint ist Jan Lievens, *Das Feuer und das Kindesalter: Junge mit Feuerzange und Fackel*, um 1623–1625, Eichenholz, 83,5 × 58,2 cm, Staatliche Museen, Kassel. Vgl. Jan Lievens – ein Maler im Schatten Rembrandts, hg. von Rüdiger Klessmann, Ausst.-Kat. Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1979, S. 25 und S. 44.

12 Vgl. Jan Białostocki: „Rembrandt's Terminus“, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 28, 1966, S. 49–60.

13 Vgl. Emmens: Rembrandt en de regels, S. 41–45.

Henri van de Waal hat die mit Caravaggios Kunst einhergehende Revolution treffend beschrieben. Traditionellerweise wurde der Bildraum seit der Renaissance als Fluchtung von vorn nach hinten dargestellt. Seit dem 15. Jahrhundert wird die Überprüf- und Nachvollziehbarkeit des Raums in kunsttheoretischen Schriften gefordert, und alle bildästhetischen Maßnahmen werden darauf abgestimmt. Die Perspektive stellt das dazu notwendige Instrument dar. Dem widerspricht Caravaggio und bricht mit der Darstellungskonvention, indem er das Konzept des ins Bild führenden Tiefenraums verabschiedet, um eine Bewegung aus dem Bild heraus auf den Betrachter zu stattfinden zu lassen. Ihm gelingt es auf diese Weise, den Rezipienten ins Bild zu integrieren. Der Künstler erweckt den Eindruck, als wäre der Raum vor dem Bild Teil des Bildes selbst. Darin besteht Caravaggios Modernismus. Mit seiner Bildkonzeption beschreitet er neue Wege.¹⁴

Wenn wir noch einmal auf die Selbstbildnisse der beiden Leidener Künstler zurückkommen, so kann das Spiel mit der Relativität der Wahrnehmung als bestimmendes Moment angesehen werden. Bei Rembrandt erscheint jeder Teil der rückwärtigen Fläche anders. Ähnliches gilt für Lievens' Selbstbildnis, dessen diffus braune Farbe wir als Fläche wahrnehmen, obwohl es sich um den Umraum der Figur handeln müsste. Solche Bilder machen den paradoxen Charakter der sichtbaren Wirklichkeit zum Thema. Fläche und Raum erscheinen anders, als wir es erwartet hätten. Ein beleuchtetes Gesicht tritt als Relief aus dem Bild heraus. Es durchstößt die ästhetische Grenze und befindet sich im Raum des Betrachters.

2 Plötzlichkeit

Zeit seines Lebens teilt Rembrandt mit Caravaggio die Rhetorik der Helldunkelmalerei.¹⁵ Verwunderung ist durchaus angebracht, wenn man bedenkt, wie selten das Verhältnis der beiden Künstler zum Thema der Auseinandersetzung wurde. Erst im Jahre 2006 veranstaltete das Rijksmuseum zu Amsterdam eine Ausstellung, die auf spektakuläre Weise Vergleiche zwischen den Werken beider Künstler anstellte. In diesem Zusammenhang sind wichtige Katalogbeiträge entstanden, die grundsätzlich nach dem Verhältnis des Niederländers zu

14 Vgl. van de Waal: Rembrandt and Chiaroscuro, S. 16.

15 Vgl. Margriet van Eikema Hommes und Ernst van de Wetering: Licht und Farbe bei Caravaggio und Rembrandt – mit den Augen ihrer Zeitgenossen gesehen, in: Rembrandt–Caravaggio, hg. von Duncan Bull u. a., Ausst.-Kat. Rijksmuseum Amsterdam 2006, Zwolle 2006, S. 164–179, hier S. 174.

seinem Vorgänger fragen. Volker Manuth hat Erreich- und Verfügbarkeit der Werke Caravaggios für Rembrandt diskutiert und festgestellt, dass der Leidener Maler mit großer Wahrscheinlichkeit keine Originale des Italieners kannte, sondern allenfalls Nachstiche. Vielmehr sind es die Werke der Utrechter Caravaggisten, die ihm vermutlich bestens vertraut waren.

Margriet van Eikema Hommes und Ernst van de Wetering liefern im selben Katalog einen Beitrag, der nach den Spezifika des Licht- und Farbeinsatzes von Caravaggio und Rembrandt fragt, um die *Blendung des Simson* und *Judith und Holofernes* miteinander zu vergleichen. Ausführlich werden kunsttheoretische Quellen jener Zeit zitiert, mit deren Hilfe ein historischer Blick rekonstruiert werden soll. Das Problem ihres Beitrages besteht darin, dass, bei aller Präzision in Bezug auf Fragen der Maltechnik, die Erzähler Caravaggio und Rembrandt außen vor bleiben. Seinen großen Erfolg verdankt der Lombarde ja nicht nur seiner dramatischen Lichtregie und anderen Effekten, sondern auch der Fähigkeit, auf besonders spannende Weise Geschichten erzählen zu können. Man wird den genannten Autoren in ihrer Beurteilung der formalen Unterschiede beipflichten müssen: Der extreme Illusionismus eines Caravaggios ist Rembrandts Sache nicht. Aber in wichtigen Punkten ihrer Erzählhaltung stimmen beide Maler durchaus überein. Die Helldunkelmalerei bietet besondere und neue Möglichkeiten der Narration. Diese Erzähltechnik lernt Rembrandt durch die Kunst der Utrechter Caravaggisten kennen. Hat er ihre Kunst studiert, wird er deren Sinn für pointiertes Erzählen erkannt und dabei entdeckt haben, dass mit caravaggesker Lichtregie häufig eine ironische Erzählweise einhergeht. Um diese Form bildlichen Erzählens soll es nun gehen.

Van Eikema Hommes und van de Wetering haben in ihrem Beitrag alle Interpretationsversuche abgelehnt, die der Frage des Lichts eine metaphysische Bedeutung gegeben haben.¹⁶ Dies scheint mir insofern zu kurz zu greifen, als es ja nicht lediglich um die Frage nach der spirituellen Bedeutung des Lichts im Sinne der Theologie gehen kann. Müsste die Frage nicht vielmehr lauten: Wie erzählen Caravaggio und seine Nachfolger Geschichten und welche Möglichkeiten ergeben sich dabei durch den Einsatz extremer Lichtregie?

Zunächst einmal fällt auf, dass die formalen Mittel, mit denen Caravaggio und seine Nachfolger erzählen, nicht von den erzählten Inhalten zu trennen sind. Es gibt thematische Vorlieben der Caravaggisten, die Rembrandt teilt. So ist sein Realismus weniger durch die Malweise als durch den Erzählmodus mit Caravaggio verbunden. Beide Maler übertragen die biblischen Ereig-

16 Vgl. van Eikema Hommes und van de Wetering: Licht und Farbe bei Caravaggio und Rembrandt, S. 167.

nisse in einen erkennbar alltäglichen Kontext und sind sichtlich bemüht, einfache Menschen zu repräsentieren, wenn sie Figuren des Neuen Testaments darstellen. Dies geschieht nicht selten in ebenso drastischer wie plötzlicher Weise. Diese erzählerischen Besonderheiten in Verbindung mit einer ausgeprägten Helldunkelmalerei sind Teil einer „humilen“ Bildsprache, wie man im Anschluss an die Forschungen von Andreas Prater zu Caravaggio sagen möchte.¹⁷

Dies soll an einem prominenten Beispiel erörtert werden. Zum „verspäteten Caravaggisten“ Rembrandt passt seine Vorliebe für die Emmausikonographie.¹⁸ Nur wenige neutestamentliche Themen hat der Leidener Maler so häufig dargestellt wie die bei Lukas erzählte Geschichte von den Emmausjüngern.¹⁹ Unter seinen Bilderfindungen stellt die Fassung (Abb. 24) im Pariser Musée Jacquemart-André aus dem Jahre 1628 die dramatischste Version der biblischen Erzählung dar. Die beiden Jünger haben den im Profil dargestellten Christus soeben erkannt. Er ist im Moment des Brotbrechens dargestellt, der den Jüngern vor Augen führt, mit wem sie es zu tun haben. Einer der beiden kniet im Halbdunkel zu seinen Füßen. So abrupt muss er aufgestanden sein, dass der Stuhl umgefallen ist. Der andere Jünger sitzt Christus gegenüber und ist starr vor Schreck. Seine Hände hat er fragend emporgehoben, sein Mund ist vor Staunen geöffnet. An der Wand hinter ihm hängt eine Tasche, die auf die gemeinsam mit dem auferstandenen Christus zurückgelegte Reise verweist. Auf dem Tisch befinden sich eine Serviette, eine Schale mit Brot, ein Teller und ein Trinkgefäß. Im Hintergrund arbeitet eine Frau am Herd. Sie ist vornüber gebeugt und bereitet eine Speise zu. Über ihr hängt ein Küchenutensil an der Wand. Das Licht der Kochstelle erleuchtet diese Figur und parallelisiert sie mit der Christusgestalt des Vordergrundes. Die im *Emmausmahl* dargestellte Herberge ist von großer Schlichtheit, ein zusammenhängender Raum, der gleichzeitig Küche und Schankraum in einem ist.²⁰

17 Vgl. Andreas Prater: Licht und Farbe bei Caravaggio. Studien zur Ästhetik und Ikonologie des Helldunkels, Stuttgart 1992.

18 Vgl. Volker Manuth: „Michael Agnolo von Caravaggio, der in Rom wunderbarliche Dinge tut.“ Zu Rembrandts Kenntnis von Caravaggio, in: Rembrandt–Caravaggio, hg. von Duncan Bull u. a., Ausst.-Kat. Rijksmuseum Amsterdam 2006, Zwolle 2006, S. 180–194.

19 Auch das Thema des „Emmausmahls“ ist als „caravaggesk“ zu bezeichnen, ist es doch nicht nur von Caravaggio selbst, sondern auch von seinen Nachfolgern oft behandelt worden. Das Interesse an diesem Thema ergibt sich aus der Vorliebe für Momente jähher Veränderung. Wie die Geschichte insgesamt die Unfähigkeit des Menschen zur Gotteserkenntnis zum Thema macht.

20 Caravaggio, *Emmausmahl*, 1600–1601, Öl auf Leinwand, 141×196,2 cm, London, National Gallery. Vgl. Ebert-Schifferer: Caravaggio, S. 142–143, Abb. 100.



ABB. 24 Rembrandt: *Christus in Emmaus*, 1628, Öl auf Leinwand, 37,4 × 42,3 cm, Paris, Musée Jacquemart-André, Public Domain

Die Anlage der Komposition des Niederländers wurde mit einem Gemälde von Adam Elsheimer verglichen, das die Geschichte von *Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis* erzählt und von Hendrick Goudt im Stich reproduziert wurde.²¹ Dieser Vergleich leuchtet unmittelbar ein, auch wenn Rembrandt lediglich die Raumstaffelung und die Anordnung der Figuren übernimmt. Dabei ist freilich interessant, dass der Künstler von der strukturellen Übereinstimmung der Geschichten ausgegangen ist, erkennen doch auch Philemon und Baucis die beiden Götter zunächst nicht, um im weiteren Verlauf

21 Vgl. Schwartz: Rembrandt. Sämtliche Gemälde in Farbe, S. 51. Hendrick Goudt (nach Adam Elsheimer), *Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis*, 1612, Stich, 39 × 42 cm, Paris, Musée Jacquemart-André. Vgl. Keith Andrews: Adam Elsheimer. Werkverzeichnis der Gemälde, Zeichnungen und Radierungen, München 1985, Taf. 29.

der Geschichte von diesen gleichwohl für ihre Gastfreundschaft belohnt zu werden.

Wichtig ist, dass sich die Lichtquelle, der wir die dramatische Szene verdanken, zwischen der Christusgestalt und einem der beiden Jünger befindet. In der Tendenz nutzte schon Elsheimer eine solche Anordnung. Durch diese Maßnahme kann Rembrandt die Christusgestalt hervorheben und gleichzeitig verbergen. Eine solche Inszenierungsform stellt im Rahmen caravaggesker Malerei einen Topos dar. Das, was uns räumlich am nächsten ist, erscheint als verschattete Fläche, hinter der sich ein Raum mit Objekten öffnen kann. Auf diese Weise wird unsere Raumerfahrung bedingt und zugleich verunsichert. Zum Vergleich sei auf das Gemälde *Die Kupplerin* von Gerrit van Honthorst aus dem Jahre 1625 verwiesen, das sogar einem Freier im Bordell eine gewisse Aura verleiht.²² Auch die Reduktion auf wenige Bildfiguren ist in solchen Bildern zu finden.

Schon diese wenigen Hinweise machen deutlich, dass bei sakralen und profanen Bildthemen die gleichen Darstellungsmittel Verwendung finden. In der Tradition Caravaggios hat in Bezug auf die malerischen Mittel eine Enthierarchisierung von Genre und Historie stattgefunden. Dies ist nicht mit simpler Gleichstellung zu verwechseln, sondern eröffnet erzählerische Möglichkeiten im Sinne ironischer Pointen. Erkennen und Verkennen können in ein- und demselben Bild nebeneinander stehen. Die Herausforderung besteht dabei sicherlich in der Frage der Darstellung der Unerkennbarkeit des Göttlichen und der Scheinhaftigkeit der Welt. Mit dieser Inszenierung der Unverfügbarkeit des Göttlichen oder doch immerhin der Wahrheit geht nicht selten die Inszenierung von Plötzlichkeit einher.²³

Wie schon in der caravaggesken Darstellungstradition des Emmausmahls so steht auch bei Rembrandt der jähe Wechsel und die damit einhergehende Dramatik und schließlich die effektvolle Geste der Verschattung von Christi Gesicht im Zentrum seines formalen Anliegens. Es ist, als wollte der Maler unseren innigen Wunsch, das Antlitz des Messias zu sehen und zu erkennen, enttäuschen. Es ergeht dem Betrachter somit ähnlich wie den Jüngern, denen es unmöglich war, Christus im Äußeren zu erkennen. Seine Silhouette ist gleichsam eine Chiffre.

22 Gerrit van Honthorst, *Die Kupplerin*, 1625, Öl auf Leinwand, 71×104 cm, Utrecht, Centraal Museum. Vgl. Jay Richard Judson und Rudolf E.O. Ekkart: Gerrit van Honthorst. 1592–1656, Doornspijk 1999, Tafel xxiv.

23 Vgl. Jürgen Müller: Bild und Zeit. Überlegungen zur Zeitgestalt von Pieter Bruegels „Bauernhochzeitsmahl“, in: *Erzählte Zeit und Gedächtnis. Narrative Strukturen und das Problem der Sinnstiftung im Denkmal*, hg. von Götz Pochat und Brigitte Werner, Graz 2005, S. 72–81.

Wollten wir aus dieser Interpretation ein allgemeines Charakteristikum ableiten, so geht mit der Helldunkelmalerei eine Poetik der Unverfügbarkeit einher. Gotteserkenntnis wird als nicht in der Gewalt des Menschen stehend dargestellt. Zudem ist sie kein Privileg des Sehsinns – im Gegenteil! Denn Rembrandts besondere Gestaltung des Themas hebt hervor, dass der auferstandene Christus in der Auslegung des göttlichen Wortes, im Brotbrechen und im Dienen anwesend und erfahrbar ist. Als Christus unerkannt auf dem Weg zu den beiden Jüngern stößt und ihnen die alttestamentlichen Voraussagen über den Messias erklärt, brennt ihnen das Herz, wie Lukas formuliert.²⁴ Beim Brotbrechen, also beim gemeinsamen Mahl, und im Handeln für andere, im Dienen, erkennen sie ihn.²⁵ Verdeutlicht wird dieser Aspekt durch die arbeitende Magd im Bildhintergrund, die formal in deutlicher Parallele zu Christus steht und auf das bekannte Christuswort verweist. Ironisch in einem tiefen Sinne ist diese Bildpoetik insofern, als der Messias in einer alltäglichen Handlung offenbar wird. In ihm fallen Genus humile und sublime zusammen.

Zugleich ist Rembrandts effiziente Erzählweise das Resultat einer klugen planimetrischen Gestaltung, wird das Bild doch durch zwei korrespondierende Diagonalen bestimmt. Der ansteigenden Diagonalen, die in der linken unteren Bildecke beginnt und am Rücken des knienden Jüngers sowie der Silhouette Jesu vorbei in die rechte obere Ecke führt, steht jene Diagonale gegenüber, die an der Holzvertäfelten Wand oben rechts beginnt und am Kopfe des Jüngers und der Tischkante vorbei nach unten führt. Mit dieser formalen Setzung korrespondiert die Beobachtung, dass einer der Jünger sich Christus zuwendet, während der andere sich von ihm abkehrt. Das jähe Erkennen Christi durch die Jünger, das Oben und Unten zu verkehren scheint, kommt hier auf abstrakte Weise, sozusagen als optischer Umsturz, zum Ausdruck. Die formale Herausforderung besteht im extremen Kontrast zwischen Ruhe und Hoheit der Christusgestalt sowie der jähen Veränderung des Geschehens.

Dieser Aspekt extremer Zeitlichkeit verdient es, erneut hervorgehoben zu werden. Kaspar H. Spinner hat in einem instruktiven Aufsatz die Malerei Caravaggios treffend charakterisiert und die durch die Helldunkelmalerei vermittelte Zeitlichkeit als zentral herausgestellt.²⁶ Die Präsenz der Dinge im Sinne ihres Erscheinens wird als abhängig vom Licht charakterisiert. Wir mögen ein Wesen der Dinge und ihre Ganzheit voraussetzen, wahrgenommen werden sie

24 Bibel: Lk 24,13–35.

25 Bibel: Ebd. 24,35.

26 Vgl. Kaspar H. Spinner: Helldunkel und Zeitlichkeit. Caravaggio, Ribera, Zurbaran, G. de La Tour, Rembrandt, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 34, 1971, S. 169–183.

jedoch immer nur in eingeschränkter Perspektive unter spezifischen Lichtbedingungen, die einem kurzen Moment entsprechen. Würde sich die Beleuchtung ändern, stellte sich das Gezeigte anders dar.

In Caravaggios Kunst treten Erscheinung und Wesen auseinander. Diese Kontingenz ist in seinen Bildern und denen seiner Nachfolger anschaulich erfahrbar. In der Helldunkelmalerei erfahren wir das Dargestellte in seiner irdischen Bedingtheit. Dem entspricht die Vorliebe für eine Fragmentierung der Dingwelt unter der Perspektive extremen Helldunkels. Nur was vom Licht getroffen wird, ist „wirklich“. Noch nie sei Dunkelheit als Nichts, als Negation, als Tod in der Malerei so präsent gewesen, schreibt Spinner. Entsprechend zeigen Caravaggios Bilder als fixierte Augenblicke nicht Immerseiendes, wie es das klassische Verständnis von Schönheit will, sondern rufen Emotionen im Sinne der in ihnen dargestellten abrupten Veränderungen hervor.

Spinner übersieht allerdings, dass Caravaggio selbst diese extreme Verzeitlichung reflektiert. Dies belegt die Tatsache, dass der italienische Barockkünstler für seine Malerei der Plötzlichkeit eindringliche Bildmetaphern gefunden hat. Im Londoner *Emmausmahl* aus der National Gallery sind die Jünger erschrocken, als sie den fremden Begleiter der gemeinsamen Wanderung als den auferstandenen Messias erkennen müssen. Überrascht hat der am rechten Bildrand dargestellte Jakobus die Arme auseinander gerissen, während der Jünger am linken Bildrand im Begriff ist, entsetzt von seinem Stuhl aufzuspringen. Durch diese extremen Reaktionen scheint der Fruchtkorb an den Rand des Tisches gerutscht zu sein und müsste eigentlich herabfallen, so weit wie er nun über die Tischkante reicht. Der dargestellte Moment muss extrem kurz sein, da wir jenen Bruchteil einer Sekunde abgebildet sehen, die den Fruchtkorb im letzten Moment der Ruhe zeigt, bevor er herabstürzt. Vielleicht darf man sagen, dass es paradoxerweise der letzte Moment der Ruhe und der erste des Herabstürzens ist. Man könnte von einer Art zeitlicher Latenz sprechen, ist doch der nächste Moment im vorhergehenden schon enthalten. Diese Zuspitzung macht deutlich, wie hier die Repräsentation eines unbewegten Jetztpunktes als unmöglich erscheinen soll. Die Unabgeschlossenheit, ja die prinzipielle Unabschließbarkeit des Augenblicks ist das Ziel solcher Darstellungen.

Dass auch Rembrandt solche Zeitmetaphern nicht unbekannt waren, belegt seine Darstellung der *Opferung Isaaks*, die das herabstürzende Messer auf eine solche Weise darstellt, als würde es in der Luft stehen.²⁷ Auch hier wird das

²⁷ Rembrandt, *Opferung Isaaks*, 1635, Öl auf Leinwand, 193 × 132 cm, St. Petersburg, Eremitage. Vgl. Schwartz: Rembrandt. Sämtliche Gemälde in Farbe, S. 171, Nr. 177.

Messer im nächsten Moment mit großer Geschwindigkeit herabstürzen. Im *Gastmahl des Belsazar*, das um 1635 entstanden ist, sind gleich zwei Gefäße dargestellt, aus denen Wasser fließt und von denen eines im Moment des Umstürzens gezeigt wird.²⁸ Eine extreme Formulierung von Momenthaftigkeit findet sich auch in der *Nachtwache*, hat der Künstler doch einen Musketenschuss dargestellt, bei dem wir das Feuer aus der Mündung der Muskete spritzen sehen. Auf diese Weise evoziert er jenen Bruchteil einer Millisekunde, der im Bild offensichtlich dargestellt ist.

Nun entsteht die Frage, wie wir solche extremen Momentmetaphern deuten wollen? Geschieht dies nicht mit der Absicht, dem Menschen vor Augen zu führen, wie flüchtig und schnell sich etwas ereignet, wie wenig Zeit zum Eingreifen und um wie viel weniger Zeit für die Reflexion gegeben ist? Mit einer solchen Zeitkonzeption geht für den Betrachter gleich in mehrfacher Hinsicht ein Akt intellektueller Selbstbescheidung einher. Zunächst einmal wird unsere Ohnmacht gegenüber dem extremen Ereignischarakter der Wirklichkeit deutlich.

Darüber hinaus wird hier aber auch der paradoxe Charakter der Zeit beschrieben, deren Identität gleichzeitig durch Beharren und Vergehen definiert wird, wie es Augustinus im 11. Buch seiner „*Confessiones*“ eindringlich dargelegt hat. Dem Kirchenvater geht es darum, die Vorstellung von der Gegenwart als Jetztpunkt zu destruieren. Er kritisiert jene Zeitkonzeption, die besagt, Zeit bestehe aus einer Abfolge von Jetztpunkten, deren Sukzession die Präsenz der äußeren Wirklichkeit garantiert.²⁹

In letzter Konsequenz stellt Zeit für Augustinus gerade die Abwesenheit oder Aufhebung von Gegenwart dar, was zwangsläufig die Möglichkeit objektiver Realität ausschließt. Wir besitzen keinen direkten Zugang zu ihr, sondern nur mehr zu den Wahrnehmungspartikeln, die statt der eigentlichen Wirklichkeit vorbeiziehen. So sei erneut Caravaggios Sinn für das Paradox der Zeit als Gleichzeitigkeit von Verharren und Vergehen herausgestellt. Extremes Hell-dunkel und Plötzlichkeit sind zwei Elemente ein und derselben christlichen Ästhetik, der es um die Zuspitzung von Bildlichkeit zu einem scheinhaften

28 Rembrandt, *Das Gastmahl des Belsazar*, um 1635, Öl auf Leinwand, 167×209 cm, London, The National Gallery (Inv. Nr. 635). Vgl. Schwartz: Rembrandt. Sämtliche Gemälde in Farbe, S. 174, Abb. 182.

29 „Der Eindruck, der von den Erscheinungen bei ihrem Vorüberziehen in dir erzeugt wird und dir zurückbleibt, wenn die Erscheinungen vorüber sind, der ist es, den ich messe als etwas Gegenwärtiges, [...]“ [Augustinus]: Bekenntnisse. Lateinisch und Deutsch, eingeleitet, übersetzt und erläutert von Joseph Bernhart. Mit einem Vorwort von Ernst Ludwig Grasmück, Frankfurt a. M. 1987, XI, 27, 36.

Moment zu tun ist. In der Tradition Caravaggios zeigen Bilder nicht die Wirklichkeit an sich, sondern lediglich eine Perspektive auf dieselbe.

Die überzeugendste Erklärung zur Deutung der Helldunkelmalerei Caravaggios hat Andreas Prater geliefert, wenn er in ihr den Versuch einer *Ars humilis* erblickt, wie sie von Erich Auerbach in seiner klassischen Untersuchung zur *Mimesis* beschrieben wurde.³⁰ Unter *Ars humilis* ist der Versuch einer spezifisch christlichen Kunst zu verstehen, die der Bibel nicht nur Erzählungen oder Stoffe entnimmt, sondern sie auch in formaler Hinsicht als Vorbild begreift.³¹ In seiner berühmten Studie zur Nachahmung hatte Auerbach den klassischen Stil antiker Prosa mit der Bibel verglichen, um festzustellen, dass die gleichmäßig „ausgeleuchteten“ Szenen der „Odyssee“, der verkürzenden, „dunklen“ Sprache des Alten Testaments gegenüberstehen. Laut Prater evoziert die Helldunkelmalerei die verbergende Erzählweise der Bibel. Als wichtiges Charakteristikum stellt er ihre Rätselhaftigkeit und Deutungsbedürftigkeit heraus. Dies ist Teil ihrer Rhetorik, muss Teil ihrer Rhetorik sein, offenbart sie doch ein *Mysterium*.³²

3 Helldunkel als Erzählform

Wenn von humiler Poetik, antiklassischer Kunst und Ironie die Rede war, bedarf dies weiterer Erläuterung.³³ So gilt es zunächst in exemplarischer Form den Sinn für Ironie bei den Utrechter Caravaggisten aufzuzeigen, um zu veranschaulichen, dass Rembrandt vor aller theoretischen Auseinandersetzung notwendig durch Anschauung mit Fragen einer ironischen Bildpoetik in Verbindung gekommen ist. Deshalb soll Gerrit van Honthorsts Darstellung einer Zahnarztszene (**Abb. 25**) in dieser Hinsicht als Beispiel dienen.³⁴

30 Vgl. Erich Auerbach: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern/Stuttgart 81988.

31 In dieser Beurteilung folge ich Prater: *Licht und Farbe bei Caravaggio*. In Bezug auf die nordeuropäische Kunst vgl. Müller: *Das Paradox*, S. 31–39.

32 „Das *tertium comparationis* beider Helldunkelstile, des epischen und des malerischen, ist einfach; Auerbach gibt es selbst mit dem Stichwort ‚deutungsbedürftig‘ an. Wo freilich auch der Stil und nicht allein das Dargestellte auf Deutungsbedürftigkeit abzielt, erhebt sich diese zum Deutungsanspruch.“ Prater: *Licht und Farbe bei Caravaggio*, S. 25.

33 Zum Konzept silenischer Ironie vgl. Müller: *Das Paradox*, S. 90–125.

34 Vgl. Jürgen Müller: Laokoon als Simulant. Gerrit van Honthorst *Der Zahnreißer* in neuer Deutung, in: *Das Orale. Die Mundhöhle in Kulturgeschichte und Zahnmedizin*, hg. von Hartmut Böhme und Beate Slominski, München 2013, S. 201–218.



ABB. 25 *Gerrit van Honthorst: Der Zahnarzt, 1622, Öl auf Leinwand, 147×219 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister (Inv.-Nr. 1251)*

Um das hell erleuchtete Gesicht eines bemitleidenswerten Kranken hat sich eine Gruppe von Zuschauern eingefunden. Der Künstler hat die Personen reliefartig angeordnet. Sie bilden einen Halbkreis, der linke und rechte Bildhälfte miteinander verspannt. Im Zentrum steht der Barbier, der im Begriff ist, einen Zahn zu reißen. Um besser sehen zu können, hat er sich weit nach vorn gebeugt. Mit seiner Linken hält er den Kopf des Kranken. Der Patient hat vor Schmerz und Angst vor dem Kommenden seinen rechten Arm emporgerissen und muss von einem Zuschauer zurückgehalten werden, damit er den Arzt nicht behindert. An den Wänden des Raumes entdecken wir Spiegel, Scheren, Bürsten und weitere Utensilien, die das Zimmer als Barbierstube kennzeichnen. Es fällt auf, dass sich der Künstler trotz des einfachen Genrethemas für ein relativ großes Format entschieden hat. Das Gemälde misst – Höhe vor Breite – 147×219 cm und kann somit als durchaus repräsentativ erachtet werden. Dem Format nach beansprucht das Bild, als Historiengemälde wahrgenommen zu werden.

Der Künstler legt Wert darauf, die Umstehenden genau zu charakterisieren. Neugierig wendet sich der ältere Mann links dem Kranken zu und schaut ihm direkt in den Mund. Der dem Patienten gegenüberstehende Bauer verfolgt

mit großer Spannung das Geschehen. Der Mann im Hintergrund hat seinen Mund vor Staunen geöffnet und seine Augenbrauen in die Höhe gezogen. Von der älteren Frau daneben sehen wir nur ihre neugierigen Augen. Lediglich der Junge ganz links scheint mit einigem Mitgefühl in Richtung des Kranken zu schauen. Diesen einfachen Zuschauern, die recht bäurisch wirken, werden der Barbier und sein Gehilfe gegenübergestellt, die repräsentative Kleidungsstücke tragen. Mit Barett und geschlitztem Wams wirkt der Junge rechts durchaus elegant. Eine weiße Feder schmückt keck seine Kopfbedeckung. Mit seiner linken Hand schützt er sorgsam die Kerzenflamme vor Luftzug, um dem Barbier die Arbeit zu erleichtern. Bei der Darstellung seiner Hand beachte man den Effekt des durchscheinenden Lichtes und die Spiegelung der Kerze im rückwärtigen rechten Teil des Raumes.

In ikonographischer Hinsicht sind solche Episoden quacksalberischen Tuns nicht unbekannt, führen sie doch bis zur Kunst eines Lucas van Leyden (Abb. 26) oder zur deutschen Graphik vom Beginn des 16. Jahrhunderts zurück. Dort allerdings sind solche Szenen bei hellem Tageslicht dargestellt. Sofort entdecken wir in Lucas' Kupferstich die Figur einer hübschen Beutelschneiderin. Durch dieses ikonographische Detail alarmiert, sehen wir, dass es auch van Honthorst nicht unterlassen hat, einen Beutelschneider darzustellen, dessen Handlung wir bisher noch nicht entdeckt haben, schaut er doch scheinbar voller Mitleid auf die schmerzhaft Operation.

Wenn wir beide Szenen miteinander vergleichen, stellen wir fest, dass es bei van Honthorst – im Unterschied zum Bildentwurf van Leydens – relativ lange dauert, bis wir den Betrug erkannt haben. Dies hängt nicht nur mit der starken Verschattung der Szene zusammen, sondern auch damit, dass unser Blick geradezu automatisch immer wieder zu der hell erleuchteten Hauptszene zurückkehrt. Es ist, als wollten wir nichts verpassen, und als könnte im nächsten Moment der Zahn aus dem Mund des Patienten gezogen werden. Diese Finalität der Bilderzählung schlägt uns in Bann. Durch sie entsteht Spannung und eine inszenierte Augenblickshaftigkeit. Mehr noch, wir haben den Eindruck, jenem Moment unmittelbar vor der Erlösung von den Schmerzen beizuwohnen. Van Honthorst hat eine ebenso dramatische wie verbergende Bildsprache geschaffen. Dem Betrachter ergeht es in seiner Rezeption ähnlich wie den leichtgläubigen Zuschauern, muss er sich doch über das wahre Thema des Bildes getäuscht sehen. Haben wir den Akt des Beutelschneidens erst einmal entdeckt, so kommen uns Zweifel, ob es sich hier nicht um ein abgekartetes Spiel handelt. Mag der Beutelschneider auch eine erkennbar einfache Kleidung tragen, die den Bauern ringsherum ähnlicher ist als jener des Barbiers und seines Gehilfen, so könnten diese drei und der Patient trotzdem ein betrügerisches Quartett bilden, das darauf aus ist, die einfachen Menschen zu



ABB. 26 *Lucas van Leyden: Beim Zahnarzt, 1523, Kupferstich, 11,7×7,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum (Inv.-Nr. RP-P-OB-22.422), Public Domain*

berauben. Diese sind freilich ihrer Sensationssucht erlegen und haben zudem Respekt vor dem feinen Barbier und seinem Assistenten.

Was van Honthorst entworfen hat, ist ein Bild des Betrugs und der Leichtgläubigkeit. Diese Bauern sind einfach „reinzulegen“, weil ihre Erwartungen und Wünsche vorhersehbar sind. Die Betrüger müssen noch nicht einmal besonders listig sein. Es reicht, wenn jemand „Ach“ und „Weh“ schreit, um die Aufmerksamkeit der Bauern zu binden. Wer das Oeuvre des Künstlers kennt, weiß, dass van Honthorst das Thema des Zahnreißens schon vorher dargestellt hat. In einer früheren Version findet das Beutelschneiden allerdings am helllichten Tag auf einem Marktplatz statt. Der mit kecker Feder ausgestattete Gehilfe raubt einer Frau eine Ente, während sie die Hände zum Stoßgebet gefaltet hat.

Was lernen wir daraus für das Problem der Helldunkelmalerei? Zunächst einmal, dass das Spiel mit Licht und Schatten die Möglichkeit bietet, eine zweite Handlung zu verbergen, indem man etwas anderes besonders hervorhebt. Täuschen und Enttäuschen können in der Helldunkelmalerei eine untrennbare Verbindung eingehen. Unser Blick oszilliert zwischen der Haupt- und den Nebenszenen, bis wir eine folgenreiche Entdeckung gemacht haben. Damit verändert sich für den Betrachter der Charakter des Dargestellten. Für den Rezipienten geht damit erlebbar eine Verzeitlichung des Bildgeschehens einher. Wir können uns nicht länger der Illusion hingeben, alles zugleich zu sehen. Indem der Fokus unserer Aufmerksamkeit durch das Licht auf das Gesicht des Leidenden gesetzt wird, tritt alles andere in den Hintergrund. Erst wenn wir den Betrug entdeckt haben, werden wir zu weiterführender Interpretation angeregt. Diese bringt uns dazu, gegen den Augenschein zu argumentieren, wenn wir die beiden Jungen als mögliche Komplizen des Barbiers erachten. Nichts ist, wie es scheint.

Die Vorbildfunktion der Malerei Caravaggios für eine solche Bildrhetorik wird deutlich, wenn man an seine frühe Genremalerei denkt. Kartenspieler, Wahrsager, musizierende oder erschrockene Knaben bilden den Anfangspunkt seiner römischen Karriere.³⁵ Mit der Ästhetik des Helldunkels gehen also Bildtopoi aus der nordeuropäischen Kunst der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts einher, die längst etabliert sind. Auf engstem Raum bringt van Honthorst kunstvolle Lichteffekte an, die die Personen zwischen Erleuchtung und Verschattung erscheinen lassen und den Raum als Bedingung eines Wirklichkeitskontinuums auflösen. In van Honthorsts Gemälde ist keine einzige der dargestellten

35 Vgl. Jürgen Müller: Weitere Gründe dafür, warum die Maler lügen. Überlegungen zu Caravaggios „Handlesender Zigeunerin“ aus dem Louvre, in: *Arbeit am Bild. Ein Album für Michael Diers*, hg. von Steffen Haug u. a., Köln 2010, S. 156–167.

Figuren in Gänze zu erkennen. Doch nicht erst das Verhältnis der Figuren zu den Bildgrenzen führt zu einer Fragmentierung der Körper, sondern bereits die vom Schlaglicht geworfenen Schatten beschneiden deren Sichtbarkeit. Das Gesicht des vornübergebeugten älteren Mannes ist auf der rechten Seite hell erleuchtet, während sich am Hinterkopf und Rücken der Verschattung wegen eine dunkle Profillinie bildet, die einen Kontrast zu den dahinter befindlichen Personen markiert. Man beachte zudem die auf unterschiedliche Weise erleuchteten Hände des Patienten und des jungen Gehilfen. Offensichtlich hat sie der Künstler absichtsvoll gegenübergestellt. In optischer Hinsicht verhalten sie sich umgekehrt proportional zueinander. Wir sehen die Hände einmal von innen und einmal von außen, einmal vor hellem und einmal vor dunklem Hintergrund, einmal als räumlichen Gegenstand vor dunkler Fläche und einmal als Fläche vor räumlichem Kontinuum.

Wir wollen das Analyzierte stichwortartig zusammenfassen. Was van Honthorst mit seinem Bildentwurf propagiert, ist die Relativität der Wahrnehmung. Das, was wir zunächst wahrnehmen, hat für den Verlauf unserer Erkenntnis des Bildgeschehens und den wahren Sachverhalt keine a priori immer gültige Form. Ein Bild in der Tradition Caravaggios vermittelt einen scheinhaften Eindruck, wir werden überlistet und sind scheinbar blind für den eigentlichen Sachverhalt, dessen wahre Natur sich erst im Laufe des Betrachtens herausstellt.

Darüber hinaus werden wir vom Künstler ins Innere des Bildes versetzt, um uns einem außerbildlichen Maßstab zu entziehen. Damit geht eine Vorliebe für Halbfiguren einher, über deren Verhältnis zum Raum wir notwendig unzureichend informiert sind. Die Nähe des Betrachters zum Bildinhalt ist deshalb ein konstitutives Element dieser Ästhetik. Wir sind Zeugen und wohnen dem Ereignis unmittelbar bei. Darüber hinaus existiert eine effiziente Blickregie. Die Reihenfolge, in der sich die Gegenstände im Bild dem Betrachter erschließen, ist vom Künstler geplant. Zeigen und Verbergen gehen eine untrennbare Verbindung ein. Schließlich ist darauf hinzuweisen, dass die Präsenz des Abgebildeten durch die Verknappung oder Zuspitzung von Zeit steigt. Wir wohnen dem Moment unmittelbar vor der Extraktion bei. Plötzlichkeit ist der wichtigste Erzählmodus caravaggesker Erzählungen.

In alledem erkenne ich ein doppeltes Anliegen. Einerseits wird für den Betrachter die Evidenzerfahrung des Bildes gesteigert, andererseits besteht bei einer solchen Darstellungsweise die Möglichkeit semantischer Inversion. Alles stellt sich am Ende als anders heraus, als wir es zunächst vermutet haben. Die Kunst in der Tradition Caravaggios zielt auf Umkehrung. Die Konsequenz dieser neuen Ästhetik kann nicht hoch genug eingeschätzt werden. Denn eigentlich sehen wir keine objektive Bildhandlung, die unabhängig vom Wahrneh-

menden stattfindet, sondern wir werden Teil des Bildereignisses. Es versetzt uns in seinen Raum. Pointiert formuliert werden wir zu einer Funktion des Bildes. Es verleiht uns seine Perspektive.

Wenn von anticlassischer Kunst die Rede war, so ist dies nicht als bloße *Façon de parler* misszuverstehen. Im Gegenteil ergibt dieser Ausdruck nur insofern Sinn, als dem anticlassischen Bild in der Tradition Caravaggios eine Negation eingeschrieben ist. Für den Kenner enthält es zumeist die Zurückweisung des klassischen Kanons. Was bedeutet dies für das Gemälde von Gerrit van Honthorst? Es gibt ein Motiv des Bildes, das den von mir angesprochenen Antiklassizismus zum Thema macht: Bei dem leidenden Patienten handelt es sich nämlich um ein Zitat der Mittelfigur der Laokoongruppe – also eines als besonders klassisch geltenden Vorbildes. Es sind der emporgerissene Arm, der zum Schrei geöffnete Mund, aber auch der Bart und der linke Arm des Patienten, die eindeutig an das berühmte Kunstwerk gemahnen, was umso plausibler ist, als der *Laokoon* das Exemplum doloris schlechthin darstellt.³⁶ Mit diesem ironischen Spiel, das aus dem trojanischen Priester einen Zahnarztpatienten werden lässt, widerspricht Gerrit van Honthorst einer Forderung der italienischen Kunsttheorie der Gegenreformation. Diese definierte die Darstellung von Märtyrern als höchste und edelste Aufgabe der Malerei.³⁷ Der Schmerz der dargestellten Heiligen sollte den Betrachter im Akt des Schauens läutern. Für diese Aufgabe erachtete man die Mittelfigur der Laokoongruppe als unüberbietbares Vorbild. Van Honthorst zeigt, dass Schmerz keinesfalls a priori als edel und läuternd aufgefasst werden kann. Damit setzt er die mit dem *Decorum* gegebene Hierarchie von hoch und niedrig außer Kraft. Er nutzt ein hochstehendes Motiv für einen niederen Gegenstand. Mehr noch, er macht sich einen Spaß daraus, die im *Decorum* festgelegte Forderung der Angemessenheit skeptisch zu bewerten.

Van Honthorst bricht gleich in mehreren Hinsichten mit den in Italien entwickelten Vorstellungen. Er liefert eine extreme Schmerzdarstellung, die sich allerdings nicht auf einen würdigen Gegenstand wie einen katholischen

36 Vgl. [Cesare Ripa]: *Iconologia* (1603): overo descrittione di diverse imagini cavate dall'antichità, e di propria inventione. Nachdruck mit einer Einleitung von Erna Mandowsky, Hildesheim 2003, S. 110. Vgl. Leopold D. Ettlinger: *Exemplum doloris. Reflections on the Laocoon Group*, in: *Essays in honor of Erwin Panofsky. De artibus opuscula* 40, hg. von Millard Meiss, New York 1961, S. 121–126. In jüngerer Zeit ist Salvatore Settis der literarischen und kunsttheoretischen Verbreitung des *Laokoon* nachgegangen. Vgl. Salvatore Settis: *Laocoonte. Fama e stile*, Rom 1999, bes. S. 180–228.

37 Die relevanten Passagen gegenreformatorischer Kunsttheorie gibt Settis: *Laocoonte*, S. 188–199.



ABB. 27 *Gerrit van Honthorst: Der Zahnarzt, Detail, 1622, Öl auf Leinwand, 147 × 219 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister*

Märtyrer bezieht, sondern auf eine zahnärztliche Operation. Sodann schreibt er seinem Bild zwei Themen ein, dessen zweites vom Betrachter allerdings nicht ohne weiteres entdeckt werden kann. Worin besteht überhaupt das Thema? In der dramatischen Operation oder dem Betrug des Beutelschneidens? Dies verändert sich im Laufe der Bildbetrachtung, ist die Schmerzdarstellung doch nur die szenische Einkleidung für einen geplanten Diebstahl. Schließlich gilt es, einen weiteren Scherz zu beobachten. Van Honthorst hat für seinen im Profil dargestellten Bauern (Abb. 27), der dem Patienten neugierig in den Mund schaut, auf ein Porträt Michelangelos (Abb. 28) zurückgegriffen, das den berühmten Künstler im Profil zeigt.³⁸ Dieser Scherz ergibt insofern

38 Vgl. Hieronymus Wierix/Johan Wierix, *Bildnis des Michelangelo*, 2. H. 16. Jh., Kupferstich,



ABB. 28 *Hieronymus Wierix/Johan Wierix: Bildnis des Michelangelo, 2. H. 16. Jh., Kupferstich, D: 9 cm, Amsterdam, Rijksmuseum (Inv.-Nr. RP-P-1919-2057), Public Domain*

Sinn, als Michelangelo während der Auffindung der Figurengruppe im Jahre 1506 anwesend war und wie kein anderer Künstler auf sie als Vorbild zurückgegriffen hat.³⁹ Insofern darf man vielleicht sogar das Glotzen des Bauern auf die Operation als eine Art Parodie auf die Auffindungsszene der Gruppe erachten. Michelangelo würde sich dann von einem bloßen Effekt und von Pathos blenden lassen.

In systematischer Hinsicht kann in Bezug auf das ironische Sprechen auf Überlegungen von Wolf-Dieter Stempel hingewiesen werden, der Ironie als eine besondere Form des Komischen definiert, die auf einer bestimmten Kon-

9,8×9,8cm. Vgl. Friedrich W.H. Hollstein: Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450–1700, hg. von Jan van der Stock, Bd. LXVIII, The Wierix family – part 10, Rotterdam 2004, S. 234, Nr. R54.

39 Vgl. Bernard Andreae: Laokoon und die Gründung Roms, Mainz 1988 (Kulturgeschichte der antiken Welt, Bd. 39), S. 28–32.

stellation zwischen Ironiker, Adressat und Publikum basiert.⁴⁰ Der Ironiker ahmt die Verhaltens- oder Handlungsweisen des Adressaten nach und identifiziert sich somit scheinbar mit ihm. Durch Karikierung und Überziehung der Eigenschaften des Adressaten weist der Ironiker diesen jedoch zugleich zurück und distanziert sich von ihm. Dieser so entstandene Gegensatz stellt den Adressaten vor dem Publikum bloß und gibt ihn der Lächerlichkeit preis – das Umschlagen von Imitation in Bloßstellung erzeugt also einen Witz. Das Lachen über den Adressaten solidarisiert das Publikum ex negativo mit dem Ironiker, der seinen Geltungsanspruch deutlich macht. Der anfangs Überlegene wird somit zum Unterlegenen, der die Bloßstellung aufgrund der indirekt erfolgten ironischen Handlung nicht einmal widerrufen, sondern höchstens seinen Unmut und Zorn darüber zum Ausdruck bringen kann.

Im Anschluss an Stempel dürfen wir vielleicht sagen, dass sich der Künstler einer List bedient, indem er eine falsche Fährte legt und unsere Aufmerksamkeit bewusst in die Irre führt. Er versetzt sich in den Rezipienten und bereitet dessen Erkenntnisprozess vor. Er kennt die Gewohnheiten, ja sogar die Schwächen des Betrachters und nutzt sie in absichtsvoller Weise. Dafür muss er den Rezeptionsvorgang voraussehen und in zeitlicher Hinsicht gestalten. Um dies leisten zu können, manipuliert und verrätst der Künstler die Ikonographie. So ist van Honthorsts Komposition auf zwei Ebenen lesbar. Zum einen können wir uns über den Vorgang selbst amüsieren, über die etwas tumben Betrachter, deren Gutgläubigkeit und Sensationslust genutzt wird, um sie zu bestehlen. Sodann stellen wir fest, dass van Honthorsts Bild auch eine Reflexion über die Malerei ermöglicht, indem er uns die betrügerische Absicht der Darstellung selbst vor Augen führt: Die Wahrheit kommt hier nicht ans Licht, sie bleibt im Schatten verborgen. Nur wer genau hinsieht, bemerkt den Betrug und das ironische Spiel mit vermeintlichen Autoritäten. Van Honthorsts Genremalerei ironisiert das Heroische und Erhabene. Sie stellt insofern jede Form falscher Autorität in Frage, als gerade diese paradoxerweise nicht selten dazu benutzt wird, Unmoralisches zu tun oder zu kaschieren.

Wie wir sehen werden, findet sich ein solches Spiel mit den großen römischen Antiken und den bedeutenden Werken der italienischen Hochrenaissance nicht selten in der Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts und ist unter den Caravaggisten als ein wiederkehrender Scherz zu erachten. Diese Form der Ironie scheint Rembrandt geschätzt zu haben. Vielleicht auch deshalb, weil sich

40 Vgl. Wolf-Dieter Stempel: „Ironie als Sprechhandlung“, in: Das Komische, hg. von Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning, München 1976 (= Poetik und Hermeneutik, VII), S. 205–235.

der Maler bei diesen Scherzen nicht ausnehmen darf, sondern eines guten Quantums an Selbstironie bedarf. So könnte es durchaus sein, dass es sich bei dem Kopf des Patienten um ein Selbstbildnis van Honthorsts handelt.⁴¹ Die eigentliche Pointe meiner Interpretation besteht jedoch im Aufweis der Bedeutung der Wahrnehmung. Das Sehen selbst wird in Honthorsts Gemälde zum Thema. Die Unzugänglichkeit der Wahrheit ist untrennbar mit der sinnlichen Verfasstheit unserer Erkenntnis verbunden.

4 Nah und fern zum Bilde

Dass es Ironie nicht ohne Selbstironie geben kann, soll auch die nächste Interpretation belegen. Dafür müssen wir an den Beginn von Rembrandts Karriere zurückspringen. Sein vermeintliches Selbstbildnis *Der Künstler in seinem Atelier* (Abb. 29) ist im Jahre 1629 entstanden. Wenn man das Bild zum ersten Mal im Original sieht, wird man überrascht zur Kenntnis nehmen, dass die in Boston im Museum of Fine Arts befindliche Eichentafel gerade einmal 25,1 × 31,9 cm misst.⁴² Anders als Reproduktionen in Büchern es nahe legen, ist das monumental erscheinende Bild damit gerade einmal etwas größer als ein normaler Briefbogen. Die Tafel ist weder signiert noch datiert. Ihre Entstehungszeit wird zumeist in die Jahre 1628/29 und damit in Rembrandts frühe Leidener Zeit gelegt. Das jugenhafte Aussehen des dargestellten Künstlers hat manche Forscher dazu geführt, das Modell als Rembrandts damaligen Schüler Gerrit Dou zu identifizieren.⁴³

Heute gehen die meisten Interpreten jedoch davon aus, dass es sich um ein Selbstbildnis Rembrandts aus jener Zeit handelt, das uns also den damals 23-jährigen Maler vorstellt.⁴⁴ Dies ist allerdings nur schwer nachvollziehbar, wenn man die kindliche Erscheinung des jungen Künstlers in Betracht zieht. So wird das Bild in der folgenden Analyse denn auch ausschließlich als Kunstallegorie behandelt, denn von einem Porträt kann bei einem derart schematischen Gesicht nur schwerlich die Rede sein.

41 Vgl. Müller: Laokoon als Simulant, S. 216.

42 Vgl. Rembrandts Selbstbildnisse, hg. von White und Buvelot, S. 120–121.

43 Kurt Bauch erachtet den jungen Maler als Rembrandt und verweist unter Verwendung emblematischer Vorbilder auf die Tradition des „Nulla dies sine linea“. Vgl. Kurt Bauch: Der frühe Rembrandt und seine Zeit, Berlin 1960, S. 140–141.

44 Dieser Ansicht sind Bruyn, J. u. a.: RRP, Bd. I, S. 213. Außerdem: Chapman: Rembrandt's Self-Portraits, S. 95–99 und Rembrandts Selbstbildnisse, hg. von White und Buvelot, S. 120–121.



ABB. 29 *Rembrandt: Der Künstler in seinem Atelier, 1629, Öl auf Eichenholz, 25,1×31,9 cm, Boston, Museum of Fine Arts (Inv.-Nr. 14-31618-SB) Photograph © MUSEUM OF FINE ARTS, BOSTON*

Das Bild zeigt einen mit Pinsel, Malstock und Palette ausgestatteten Künstler, der in einem gewissen Abstand zur Staffelei steht. Auf ihr befindet sich eine große, nur von hinten sichtbare Leinwand. Auf den ersten Blick handelt es sich um das typische Motiv des Künstlers im Atelier, wie wir es aus vielen Bildern des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts kennen.⁴⁵ Doch liegt hier eine besondere Bildargumentation insofern vor, als die Kleinformatigkeit der Tafel den Ausgangspunkt der Interpretation zu bilden hat. Das Werk ist so winzig, dass wir es problemlos in die eigenen Hände nehmen könnten. Und hängt dieses Bild an einer Wand, müssen wir uns ihm notwendig auf sehr kurze Distanz annähern, um seine Details zu studieren. Mit anderen Worten: Rembrandt

45 Vgl. Hans-Joachim Raupp: Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert, Hildesheim 1984 (= Studien zur Kunstgeschichte 25), S. 23–31.

spielt mit der Nahsicht des Betrachters. Und weil der abgebildete Atelierraum sehr spärlich eingerichtet ist, erfasst man die Komposition auf einen Blick. Dabei werden Künstler und Staffelei eindringlich hervorgehoben. Sie erscheinen ebenso groß wie bedeutend.

Hat man sich dem Bild einmal angenähert, findet eine kuriose Veränderung des Inhalts statt. Zu bemerken ist nun eine Verkehrung der Kategorien Groß und Klein. Der Maler wird so sehr in den Hintergrund des Raumes gerückt, dass er im Verhältnis zur Leinwand besonders klein wirkt. Jetzt erst nehmen wir die dargestellten Details zur Kenntnis. Am linken Bildrand sehen wir ein höheres Glas- und ein etwas kleineres Tongefäß, die aller Wahrscheinlichkeit nach Öl, Firnis oder andere für das Malen nötige Flüssigkeiten enthalten. Der Tisch ist ein funktionales und wenig repräsentatives Möbel. Seine Arbeitsfläche besteht aus einzelnen Holzbrettern. Rechts vom Maler erkennt man einen Stein, wie er für das Reiben der Farben benötigt wird. Unmittelbar darüber befinden sich zwei gereinigte Paletten, die an einem Nagel hängen. Mit diesen wenigen Gegenständen haben wir schon das komplette Inventar des Ateliers beschrieben.

Zu der ärmlich-kargen Einrichtung passt der Erhaltungszustand des Raumes. Der Künstler hebt dessen Schlichtheit hervor. An mehreren Stellen ist der Putz von der Wand gefallen. Besonders an der Wand über dem Türsturz erkennen wir eine Reihe von Rissen. Fußboden und Tür sind aus kräftigen Bohlen gezimmert. Wir sehen hier den Ausschnitt eines einfachen Raums, der nicht für die Repräsentation, sondern für handwerkliche Arbeit bestimmt ist. Von dieser realistischen Einschätzung des Künstlerateliers deutlich ausgenommen ist allerdings die Inszenierung der Leinwand, die zum eigentlichen „Bildhelden“ wird. Sie steht im hellen Schlaglicht, wobei sogar der Eindruck entsteht, das Licht gehe von ihr aus. Denn dadurch, dass der linke Rand der Leinwand durch einen geraden gleißend-weißen Strich gebildet wird, vermutet man, der für uns unsichtbare Teil des aufgestellten Bildes wäre hell erleuchtet, was bei der Lichtregie des Raumes ein mysteriöses Detail darstellt. In diesem Zusammenhang fällt die reduzierte Farbpalette auf: Nur aus Braun-, Blau- und Ockertönen ist die Komposition aufgebaut. Dabei sind die hell erleuchteten Planken des Vordergrunds pastos gemalt, während die großen Flächen der rückwärtigen Wand durch einen lasierenden Farbauftrag gestaltet sind.

Im Rahmen verschiedener Ausstellungen ist das Bild beschrieben worden, aber eigentlich hat nur ein einziger Interpret eine Deutung vorgeschlagen, die über die Frage der bloßen Identifikation der Person hinausreicht. Ernst van de Wetering nämlich verweist auf eine gängige Vorstellung italienischer Kunsttheorie, nach der sich der Künstler zunächst einmal eine „innere Idee“ von seinem herzustellenden Bild zu machen hat, bevor er an die Ausführung des-

selben geht.⁴⁶ Damit wäre für die kleine Tafel ein kunsttheoretischer Zusammenhang benannt, der letztlich den humanistischen Charakter der Malerei erweisen würde, ihre ideale Identität. Folgt man van de Wetering, so ist hier präzise der Moment der Ideenfindung dargestellt – eine Deutung, die ihre Geltung aus dem Umstand zieht, dass der Maler in einem Abstand zur Leinwand dargestellt wird und nicht im Moment des Malens wiedergegeben ist, sondern im Augenblick des Innehaltens. Dieses Innehalten deutet der Rembrandt-Forscher als kontemplativen Moment.⁴⁷ Van de Wetering betrachtet das Bild damit in einer italienischen Traditionslinie, welche im ausgehenden 16. Jahrhundert Theorien über die künstlerische Imagination entwickelt hatte und dafür den Begriff des *Disegno interno* nutzte. Für eine solche kunsttheoretische Ausdeutung hätte unser Maler keine italienischen Quellen benötigt, hätte es doch gereicht, das „Schilder-Boeck“ des flämischen Kunsttheoretikers Karel van Mander aus dem Jahre 1604 zur Kenntnis zu nehmen. In flämischer Sprache findet sich hier eine an italienischen Kunsttraktaten des 16. Jahrhunderts orientierte Theorie, die eine solche Inspirations- oder künstlerische Ideenlehre enthält.⁴⁸ Auf diesen Sachverhalt sei auch deshalb hingewiesen, weil es besonders kurios ist, dass im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts – also einer besonders produktiven Zeit in der niederländischen Kunst – keine wirklich eigene Theorie entstanden ist.

So ist Karel van Manders Buch, das 1618 ein zweites Mal aufgelegt wurde, rückwärtsgewandt. Es stilisiert und idealisiert das Bild des Hofkünstlers, aber keinesfalls die Situation einer in Zünften organisierten Malerei, die sich als Handwerk zu begreifen hat.⁴⁹ Als abscheulich und ausbeuterisch werden im „Maler-Buch“ Lehrverträge beschrieben. Van Mander muss so verfahren, schildert er doch in einigen Biographien, wie die Freie Kunst der Malerei zum Handwerk herabgewürdigt wird.⁵⁰ Die Frage nach der Identität der Malerei zwischen Handwerk und freier Kunst bleibt im 17. Jahrhundert ein ungelöstes Problem. Sind Maler Handwerker und sollen sie Lehrlinge ausbilden? Oder haben wir es

46 Vgl. Ernst van de Wetering: *Leidse schilders achter de ezels*, in: *Geschildert tot Leyden anno 1626*, hg. von M.L. Wurfbaun, Ausst.-Kat. Leiden 1976–1977, Leiden 1976, S. 21–31. Außerdem: Rembrandt. *Der Meister und seine Werkstatt*. Gemälde, hg. von Brown u.a., S. 130–133.

47 Diese Deutung folgt in gewisser Hinsicht auch Chapman, die davon spricht, dass Rembrandt „[...] asserts his natural inborn talent, his ingenium, and his poetische geest.“ Chapman: *Rembrandt's Self-Portraits*, S. 97.

48 Vgl. Müller: *Concordia Pragensis*, S. 83–99.

49 Ebd. S. 30–82.

50 Ebd. S. 49.

mit Humanisten zu tun, die durch historische und philosophische Kenntnisse glänzen können und die die handwerkliche Ausbildung von Schülern, die Lehrgeld zu entrichten haben, von sich weisen? Dass diese Frage im 17. Jahrhundert nicht als unwichtig erachtet wurde, zeigt sich in den frühen Biographien Rembrandts, dem implizit vorgeworfen wird, eine allzu große Anzahl von Schülern des Geldes wegen auszubilden und dabei selbst höchst ungebildet und rüpelhaft zu sein.

Im Folgenden soll im Gegensatz zu van de Weterings These eines „Inspirationsbildes“ eine andere kunsttheoretische Interpretation des Werkes versucht werden – eine solche jedoch, die sich weniger an italienischer Theorie orientiert, als vielmehr den Malerstand und seine Ambitionen selbstironisch beschreibt. Deshalb sei zunächst nach dem Spiel des Künstlers mit der Größenwahrnehmung gefragt. Warum kann dieses kleine Bild überhaupt so groß erscheinen? Rembrandt erzielt einen solchen monumentalen Eindruck dadurch, dass er unseren Augenpunkt relativ niedrig ansetzt. Wir schauen zwar auf die Planken des Atelierbodens, sehen den Maler aber deutlich in Untersicht. Dementsprechend überragt uns die Leinwand um ein Vielfaches. Mag das Bild auch objektiv klein sein, so hat es doch die Fähigkeit, den Betrachter zum „Zwerg“ zu machen. Der Maler hat eine formal kunstvolle Komposition geschaffen, die ironisch zu verstehen ist – also auf eine Umkehrung des zunächst Gesehenen hinausläuft. Denn das geschickte Spiel mit dem Wechsel der Perspektive führt dazu, dass wir diesen „großen“ Künstler zunächst für einen Erwachsenen halten.

Wir sehen dann weniger einen Maler bei der Arbeit, als vielmehr einen Humanisten, der durch Hut, Mantel, Mühlsteinkragen sowie die obligatorische Schärpe ausgezeichnet ist. Erst nach dem Wechsel zur Nahsicht fällt auf, dass sein Gewand viel zu groß ist. Der aufgeknöpfte Ärmel des Kleidungsstücks ist länger als der darin befindliche Arm. Vor allem der für die Arbeit vollkommen ungeeignete Mühlsteinkragen erinnert an Malerselbstbildnisse des 16. und frühen 17. Jahrhunderts, deren Anspruch es war, den humanistischen Charakter des Malerstandes zu dokumentieren. Künstler wurden hier zu Gelehrten stilisiert und ihr Handwerk wurde zur Quantité négligeable reduziert, wie uns ein von Hondius gestochenes Bildnis (Abb. 30) des Hans von Aachen vor Augen führt.⁵¹

In Bezug auf das Gewand des Künstlers hat Chapman von einem „fanciful historicized painter's robe“ gesprochen und die zu große Kleidung mit dem

51 Vgl. Raupp: Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung, S. 23–31.



ABB. 30 Hendrick Hondius I: Ioannes Aquanus, Coloniensis Pictor (Hans von Aachen, Kölischer Pictor), ca. 1610, Kupferstich, 20,6 × 12,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum (Inv.-Nr. RP-P-1907-346), Public Domain

Umstand seiner Jugend erklärt.⁵² Darüber hinaus erinnert sie an den von van Mander stetig verwendeten Topos vom Talent des begabten Malers, das sich früh zeigen würde. Demgegenüber hat Marieke de Winkel eingewendet, dass es sich um einen typischen Hausmantel jener Zeit handelt, der als „tabbaard“ bezeichnet wurde und durchaus noch im Laufe des 17. Jahrhunderts Verwendung fand.⁵³ Darüber hinaus weist sie dieses Kleidungsstück in Inventaren von Malern nach, die es bei ihrer Arbeit in kalten Ateliers zu schätzen wussten. Doch geht de Winkel weder auf den Umstand des Mühlsteinkragens ein, noch darauf, dass dieser Junge in den Kleidungsstücken zu versinken scheint.

Meines Erachtens erzählt Rembrandts Bild im Unterschied zu humanistisch motivierten Vorbildern à la van Aachen eine amüsante Geschichte. In ihm verbinden sich Ernst und Komik, ist hier doch gar kein humanistischer Maler abgebildet, sondern ein Lehrling, der in der Abwesenheit des Meisters dessen Gewand übergestreift hat, um nun „großer Künstler“ zu spielen. Als er dies jedoch geleistet hat, wird ihm seine Selbstüberschätzung bewusst. Er bemerkt mit einem Mal die Schwierigkeit dieser Aufgabe, der er insofern nicht gewachsen ist, als die Leinwand plötzlich von bedrohlichen Ausmaßen erscheint. Was wir hier sehen, ist weniger die Inspiration des Genies als vielmehr der Schrecken eines überforderten Lehrlings.

Die Identifikation des Jungen als „Zauberlehrling“ im Sinne Goethes würde auch erklären, warum er bei dem unteren der beiden Schlösser den Riegel vorgeschoben hat. Denn nun kann niemand hineinkommen und sein Spiel entdecken. Jedenfalls wird ersichtlich, dass der Künstler zwei Schlösser darstellt, die zunächst gar nicht weiter auffallen und von denen das obere dem einfachen Öffnen und Schließen, das untere jedoch dem Versperren des Raumes dient, was in den bisherigen Deutungen keine Rolle gespielt hat.

Anders als bisher gesehen, stellt die kleine Tafel ein Sinnbild menschlicher Großmannssucht dar. Sie erzählt in allegorischer Hinsicht, allerdings auf augenzwinkernde Weise, von der Eitelkeit des Künstlers und seiner Ambition. Sie berichtet aber auch von dem Unterschied humanistischer Selbstwahrnehmung und künstlerischer Praxis, bei der es nach wie vor „nach Farbe riecht“. Theoretisch mag die Malerei darauf zielen, als freie Kunst wahrgenommen zu werden, praktisch bedarf sie jedoch der Farbe, die per Hand gerieben sein will und der Malmittel, die streng riechen. Ihre handwerklich-materielle Identität lässt sich auch durch Theorie nicht aufheben. Dem Betrachter kommt bei die-

52 Chapman: Rembrandt's Self-Portraits, S. 84–85.

53 Vgl. Marieke de Winkel: Rembrandt's Clothes – Dress and Meaning in his Self-Portraits, in: RRP, Bd. IV, S. 45–87, hier S. 53–57.

ser Bilderzählung die Rolle des unentdeckten Beobachters zu, der die Ambition des Künstlers amüsiert zur Kenntnis nimmt.

Auch mit den Erwartungen des Rezipienten wird gespielt, müssen wir uns doch von der kleinen Tafel zum Narren gehalten fühlen. Denn zunächst nähern wir uns dem Dargestellten voller Respekt an und glauben, es mit einer bedeutenden Persönlichkeit zu tun zu haben, sodann sehen wir einen eitlen und letztlich überforderten Malerlehrling. Grundlage dieser ironischen Verkehrung ist unsere vom Künstler fehlgeleitete Wahrnehmung, die zunächst bestimmte Deutungen provoziert, die sich dann in ihr Gegenteil verkehren. Rembrandt spielt mit der Relativität der Größenwahrnehmung und greift damit einen alten Topos auf, der die Malerei dadurch definiert sieht, im Kleinen das Große darstellen zu können.⁵⁴ Dabei meistert er im Wechsel von Hell zu Dunkel die Darstellung einer komplizierten, ja ambivalenten Raumsituation. Dies betrifft vor allem die Gestaltung des Bodens: Die dem Betrachter nahe stehenden Planken werden durch deutlich sichtbare dunkle Linien unterbrochen, während diese Linien, je weiter sie im hinteren Teil des Raums erscheinen, immer unschärfer wirken und den Eindruck großer Tiefe erzeugen.

Es stellt sich die Frage, wie weit wir bei dieser Interpretation gehen dürfen. Ist das rembrandtsche Bekenntnis zur Ironie das Eingeständnis einer Welt, die vom Irrtum oder doch zumindest durch Relativität bestimmt wird? Will der Künstler sagen, dass Ironie und Malerei paradoxe Künste sind, weil sie uns absichtsvoll täuschen, um die Wahrheit ans Licht zu bringen? Dabei offenbart sich das Sein insofern als Schein, als die Sinne des Menschen täuschbar sind, da sie sich nicht selten von falschen Autoritäten blenden lassen. Die durch das Sehen vermittelten Erkenntnisse wären dann mit Vorsicht zu genießen.

Die Aussageabsicht des Bildes bleibt jedenfalls solange unverständlich, wie der Betrachter nicht die Rollenzuweisung erkannt hat, die mit dessen Rezeption einhergeht. Man realisiert den eigentlichen Gehalt der Tafel erst, wenn man bemerkt, dass uns das Bild längst zum Thema gemacht hat und an der Nase herumführt.⁵⁵ Wenn aus dem Humanistenkünstler ein Lehrling geworden

54 Vgl. [Leon Battista Alberti]: Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei, herausgegeben, eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Oskar Bätschmann und Christoph Schaublin, Darmstadt 2002, S. 193–333, hier S. 225. Sowohl in der italienischen als auch der lateinischen Ausgabe der „Malkunst“ redet Alberti in diesem Zusammenhang über die Relativität der Größenwahrnehmung. Das Große würde erst im Vergleich mit dem Kleinen groß erscheinen. Timanthes habe auf einer kleinen Tafel einen Kyklopen dargestellt und daneben einen Satyrn, der dessen Daumen umfasst, weshalb der Einäugige desto größer erschienen wäre.

55 Vgl. hierzu Müller: Vom lauten und vom leisen Betrachten, S. 607–647.

ist, erfolgt also auch in Bezug auf unsere Selbstwahrnehmung eine Umkehrung, sehen wir uns doch in unserer Autoritätsgläubigkeit ertappt. Dies ist für den Rezipienten mit der Erfahrung eines Bruchs verbunden. Vielleicht darf man von der Decouvrierung der Betrachterrolle sprechen. Freilich sei „Rolle“ hier nicht im soziologischen, sondern in einem erkenntnistheoretischen Sinne verstanden. Erst wer die eigene Sicht als perspektivisch erkennt, also als von Vorurteilen und Erwartungen bestimmt, wird sich seiner eingeschränkten Erkenntnisfähigkeit bewusst. Ein solches Konzept der „Betrachterrolle“ erscheint mir auch insofern treffend, als es zur Vorläufigkeit des Bilderlebens passt. Rollen im Sinne vorläufiger Perspektiven erkennt man dann, wenn man über sie hinausgegangen ist und sie abgelegt hat.

Wenn in Bezug auf die kleinformatige Kunstallegorie behauptet wurde, dass es sich um eine ironische Bildkomposition handelt, so bezeichnet Ironie hier eine vom Künstler bewusst durchgeführte rhetorische Operation, die auf Umkehrungsprozesse und Neubewertungen zielt. Das Bild vermittelt zunächst den Eindruck, als ob es eine vermeintlich ernsthafte Selbstdarstellung des Malerstandes wäre, um sodann in der Wahrnehmung des Betrachters eine scherzhafte Wendung zu nehmen. Dies hat zur Voraussetzung, dass der Künstler einen Rezeptionsakt gestaltet, der zeitlich konstruiert ist und auf die Umkehrung des ersten Bildeindrucks zielt. Man könnte in Bezug auf das Bild von Wahrnehmungsironie sprechen. Die Täuschbarkeit des Betrachters und seines Sehsinns ist das eigentliche Thema dieses „experimentellen“ Bildentwurfs.

Dass der Possenreißer bisweilen eine tragische Figur darstellt, ist keine Erfindung des 19. Jahrhunderts. Seit Shakespeare liegt in jeder Komödie eine Tragödie verborgen und umgekehrt. Nicht selten konfrontieren uns gerade Ironie und Komik mit der Rollenhaftigkeit und Unvorhersehbarkeit des Daseins, die man zwar momenthaft transzendieren, aber nicht aufheben kann. Aller Humor ändert nichts daran, dass wir am Ende bleiben, wer wir sind. Im besten Fall erlaubt uns unser Sinn für Komik, einen Blick von außen auf uns selbst zu werfen. Dies kann freilich augenzwinkernd geschehen, wie uns die analysierte Allegorie lehren kann, nimmt der Maler doch wenig Rücksicht auf den Betrachter und noch viel weniger auf seinen eigenen Stand, sondern hält ihm recht eigentlich den Spiegel vor.

Freilich könnte man in Bezug auf das kleine Werk einwenden, die These von der Malerei als einer ironischen Kunst stelle eine sehr weitgehende Interpretation für ein zwar geistreiches, aber in der Tendenz eher harmloses Spiel mit der Größenwahrnehmung dar. Der Rezipient kann dem Bildkontext allerdings Ironiesignale entnehmen, welche die angedeutete Richtung der Interpretation stützen. Der Betrachter soll erkennen, wie Gestalt und Gehalt auseinander tre-

ten. Wenn Rembrandts Bilder uns etwas lehren, dann weil sie Erkenntnisprozesse initiieren, durch die sich der Betrachter in seiner Souveränität relativiert sieht. Der Rezipient wird durch den Künstler an der Nase herumgeführt. Er sieht sich zunächst mit dem humanistischen Kunstkenner identifiziert, um dann mitzuerleben, wie sich diese Position in Luft auflöst. Der Künstler erklärt das Vorzeigen von Idealen und Statussymbolen für unzureichend. Im Gegenteil macht er die Schwäche des Menschen zum Thema. Dieser lässt sich allzu schnell von falschen Autoritäten blenden.

5 Totlachen

Auch im Spätwerk lassen sich solche selbstironischen Formulierungen finden, und so wollen wir uns nun einem der letzten Selbstbildnisse des Künstlers zuwenden. In einem äußerst dunklen Bildraum blickt uns ein lachender alter Mann direkt an (**Abb. 31**). Sein Gesicht wird von starkem Schlaglicht erfasst. Seine Stirn ist hell erleuchtet. Das Licht verbindet Bild- und Betrachterraum auf eine solche Weise, als hätte sich der Maler leicht in unsere Richtung vorgebeugt. Auch Kopfbedeckung und Mantelschärpe schimmern golden im Schlaglicht. Durch die Lichtregie inszeniert der Künstler eine gewisse Momentanität, die ebenfalls durch den zum Lachen geöffneten Mund und die hochgezogenen Augenbrauen betont wird. Doch lacht dieser Mann mit oder über uns? Erst nach und nach erkennen wir, dass er einen Malstock in der Hand hält und vor einer Leinwand steht, auf der eine weibliche Person dargestellt ist. Sie scheint älter zu sein und trägt mehrere Ketten um ihren Hals. Das breite goldene Band der Schärpe des Malers und die Kette um seinen Hals verleihen ihm eine gewisse Vornehmheit. Ein kleiner goldener Lichtreflex am Ohrfläppchen deutet einen Ohrring an. Auf all diese Beobachtungen kann man sich ohne Probleme einigen. Aber was ist das eigentliche Sujet des Bildes? Dies war lange umstritten, auch weil das Bildnis lediglich fragmentarisch überliefert ist.⁵⁶ Doch während man in der frühen Forschung vermutete, auf der linken Seite könnte ein größerer Teil fehlen, geht man heute davon aus, dass ledig-

56 Ich folge hier dem instruktiven Aufsatz von Ekkehard Mai: Zeuxis, Rembrandt und De Gelder – Das Selbstbildnis als Kunstprogramm, in: Arent de Gelder (1645–1727). Rembrandts Meisterschüler und Nachfolger, Ausst.-Kat. Köln 1998–1999, Köln 1999, S. 99–110. Vgl. auch Jürgen Müller: Rembrandt, Selbstbildnis als Zeuxis, um 1663, in: Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart, hg. von Ulrich Pfisterer und Valeska von Rosen, Stuttgart 2005, S. 92.



ABB. 31 *Rembrandt: Selbstbildnis als Zeuxis, 1663/64, Öl auf Leinwand, 82,6 × 64 cm, Köln, Wallraf-Richartz-Museum (Inv.-Nr. WRM 2526)*
 Foto://*©*RHEINISCHES BILDARCHIV, RBA_119459

lich zehn cm auf jeder Seite entfernt wurden, wodurch lediglich das Bildnis der alten Frau vollständiger wiedergegeben worden wäre.⁵⁷

In der frühen Forschung hat man in dem Selbstbildnis ein Rollenporträt erkennen wollen: Rembrandt habe sich als lachender Philosoph Demokrit dargestellt, weshalb viele glaubten, in der gemalten Person den dazugehörigen

57 Vgl. Ernst van de Wetering: Self-portrait as Zeuxis laughing, in: RRP, Bd. IV, S. 551–561, hier S. 557.

Philosophen Heraklit erkennen zu dürfen: Lachen und Weinen als zwei unterschiedliche Reaktionen auf die chaotische Welt.⁵⁸ Noch eigenwilliger ist jene Deutung, die in dem am linken Bildrand sichtbaren Gesicht eine Herme des Gottes Terminus zu erkennen meinte.⁵⁹ Diese den Tod symbolisierende Gottheit hatte schon Erasmus von Rotterdam als persönliches Motto gewählt. Und so wurde das Selbstbildnis als eine Art Todesreflexion betrachtet, eine Vorahnung des nahen Endes. Bei dieser Deutung versteht es sich von selbst, dass mit ihr eine Datierung des Bildnisses in das Jahr 1669 einherging, womit das Sterbedatum des Künstlers der eigentliche Fluchtpunkt der Interpretation wäre. Die heutige Forschung hingegen geht von einem Entstehungszeitraum in den frühen sechziger Jahren aus.

Wie dem auch sei, das vorliegende Selbstbildnis gehört zu den rätselhaftesten Werken im Œuvre des Niederländers. Seit jeher hat es die Kunsthistoriker beschäftigt, scheint sich doch hier exemplarisch das Alterswerk des Künstlers zu verdichten. Es gehört sozusagen zu den „letzten Bildern“, womit ihm gleichsam der Charakter eines Vermächtnisses zukommt. Seit den Forschungen von Albert Blankert herrscht allgemein Einigkeit darüber, dass dieses Selbstbildnis eine bestimmte Episode aus dem Leben des antiken Malers Zeuxis erzählt.⁶⁰ Dieser habe in hohem Alter eine greise hässliche Frau gemalt, deren Eitelkeit ihn so stark habe lachen lassen, dass er darüber gestorben sei – eine Episode, die in der holländischen Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts mehrfach erwähnt wird. Vor allem aber ist dies eine Anekdote, die eine kunsttheoretische Pointe bereithält. Zeuxis konnte nämlich als Beispiel für eine die Natur überbietende Kunst ins Feld geführt werden. Um das ideale Bildnis einer Venus zu malen, hatte er die schönsten Körperteile mehrerer Frauen zusammengefügt. Die Synthese des jeweils Schönsten galt seit jeher als höchstes Ideal akademischer Kunst. Wenn Rembrandt nun diejenige Anekdote aus dem Leben des Zeuxis wählt, die ihn absurderweise an der Hässlichkeit und Eitelkeit der Welt sterben

58 Vgl. Wolfgang Stechow: „Rembrandt – Democritus“, in: *Art Quarterly* 7, 1944, S. 233–238. Wenngleich die Interpretation als Demokrit letztlich nicht überzeugt, ruft sie doch das „Lob der Torheit“ in Erinnerung: „[...] Unsinn sei alles, so toll, daß zum Lachen ein einziger Demokrit nicht genügte.“ [Erasmus von Rotterdam]: *Das Lob der Torheit*, deutsche Übersetzung von Alfred Hartmann, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Wendelin Schmidt-Dengler, in: Ders.: *Ausgewählte Schriften*. Ausgabe in acht Bänden. Lateinisch/Deutsch, hg. von Werner Welzig, Darmstadt 1975, Bd. 2, S. 1–211, hier S. 59.

59 Vgl. Białostocki: „Rembrandt's Terminus“, S. 49–60.

60 Vgl. Albert Blankert: „Rembrandt, Zeuxis and Ideal Beauty“, in: *Album Amicorum J.G. van Gelder*, hg. von Josua Bruyn, Jan Ameling Emmens, Eddy de Jongh und Derieck P. Snoep, Den Haag 1973, S. 32–39.



ABB. 32 *Aert de Gelder: Selbstbildnis beim Malen einer alten Frau, 1685, Öl auf Leinwand, 142 × 169 cm, Frankfurt, Städelches Kunstinstitut © U. EDELMANN – STÄDEL MUSEUM/ARTOTHEK*

lässt, ist dies als kunsttheoretischer Kommentar zu bewerten, der sich eindeutig von den Interpretationsmustern klassizistischer Kunsttheorie abhebt. Mehr noch, in diesem Deutungszusammenhang könnte man mit Blankert geradezu von einem anticlassizistischen Programmbild sprechen. Denn nicht mehr die Leistung, das vereinzelt Schöne zu vereinen und zu überbieten, sondern die Erkenntnis der Eitelkeit der Welt steht nun im Zentrum der Bilderzählung.

Die Identifikation des Zeuxissujets gelang dem niederländischen Forscher, weil wir dem Rembrandtschüler Aert de Gelder eine Darstellung (Abb. 32) desselben Themas aus dem Jahre 1685 verdanken, die sich heute im Frankfurter Städel befindet. In den Jahren 1661–1663 ist de Gelder im Atelier des Meisters nachweisbar, was van de Wetering dazu bewegt hat, die Entstehung von Rembrandts Zeuxis-Selbstbildnis in diese Zeit vorzuverlegen. In de Gelders Selbstbildnis jedenfalls blickt der Künstler über seine Schulter auf den Betrachter und hält gleichzeitig im Malen inne. In seiner Version hat die alte Frau in ihrer rechten Hand eine Frucht, die offenbar ihre vermeintliche Attraktivität zum

Ausdruck bringen soll. Der Maler macht uns zu Komplizen, bleiben wir doch von der Frau unbemerkt, die ebenso konzentriert wie regungslos Modell steht.

Darüber hinaus kann der Betrachter die Arbeit des Malers beurteilen. Auf der Staffelei steht das große Bild, das die Frau annähernd in Lebensgröße wiedergibt. Im Unterschied zu Rembrandt legt de Gelder weitaus mehr Wert darauf, den Akt des Malens vorzustellen. Sein Künstler hält nicht nur einen Malstock, sondern wir sehen auf dem Tisch, der zwischen Künstler und Modell steht, allerlei für das Malen notwendige Utensilien dargestellt. Der Witz des Bildes von de Gelder besteht in der Komplizenschaft, die „Zeuxis“ und der Betrachter eingehen. Gemeinsam lachen wir mit dem Künstler über die Eitelkeit der alten Frau, die glaubt, einer verführerischen Frucht zu gleichen. Ihre Gefallsucht wird ausgestellt und verführt zur Hämie. Aert de Gelder hält sich dabei sehr genau an die Vorgabe der antiken Erzählung.

Van de Wetering hat Blankerts Deutung zurückgewiesen, weil jener sie im Zusammenhang einer möglichen Auseinandersetzung Rembrandts mit seinem Schüler und späteren klassizistischen Theoretiker Gerard de Lairese sehen wollte, der allerdings frühestens ab 1665 das Atelier des Meisters betreten haben dürfte. Da das Selbstporträt als Zeuxis seines Erachtens aber in die Lehrzeit von Aert de Gelder fällt, weist van de Wetering die These eines antiklassizistischen Programmbildes pauschal zurück. Stattdessen sieht er die Wahl des Themas durch Rembrandts Anspruch begründet, als ein Meister der Affektdarstellung zu gelten, wie es schon für Zeuxis überliefert ist.⁶¹ Doch weder van de Weterings Kritik noch seine Deutung vermögen zu überzeugen, lässt sich Blankerts These doch auch ohne den Bezug auf de Lairese aufrechterhalten.

Sowohl van Mander als auch Junius erzählen die Geschichte von Zeuxis und den krotonischen Jungfrauen, da sie einen integralen Bestandteil ihrer Kunsttheorie darstellt. Für beide bedarf Schönheit einer vorgängigen Idee. Sie wird von beiden Kunsttheoretikern platonisch gedacht. So kann es nicht wundern, dass Junius ganz zu Beginn seines Buches auf den antiken Topos zurückgreift und schreibt: Der berühmte Maler Zeuxis habe sehr wohl verstanden, dass es der Natur unmöglich sei, vollkommene Schönheit („volmaeckte Schoonheydt“) in einem einzigen Körper hervorzubringen, selbst wenn sie uns etwas vermeintlich Hübsches vor Augen führe, würde sie dem doch etwas Schlechtes hinzufügen.⁶² Sodann erzählt er von der Fähigkeit des Künstlers, das jeweils Schönste auszuwählen. Der Zeuxistopos stellt einen wichtigen Baustein idea-

61 Vgl. van de Wetering: *Self Portrait as Zeuxis laughing*, S. 559.

62 Zu van Mander vgl. Müller: *Concordia Pragensis*, S. 131–141. Vgl. zudem [Junius]: *De Schilder-Konst*, S. 6–7.

listischer Ästhetik dar, als der Künstler für seine Wahl immer schon einer vorgängigen Idee des Schönen bedarf. Der Topos macht deutlich, dass das konkret Schöne am absolut Schönen partizipiert und dies notwendig voraussetzt. Nur deshalb ist dem Künstler eine Auswahl möglich. Er besitzt eine vorgängige Idee des Schönen.

In Hinsicht auf van de Weterings Deutung ist zudem einzuwenden, dass dem anschaulichen Sachverhalt des Bildes keine Aufmerksamkeit geschenkt wird. Stellt ein lächelnder Künstler wirklich ein Musterbeispiel für die Darstellung der Affekte dar? Muss man nicht erst einmal feststellen, dass Rembrandt jenen Teil des Bildes, der das Porträt der alten Frau enthält, extrem verdunkelt. Warum tut er das? Die Grenze der Leinwand ist nur bei genauem Hinsehen zu erkennen, weshalb einige Kunsthistoriker glauben konnten, bei der Frau würde es sich um eine Skulptur oder eine zweite Person handeln; so sehr absorbiert die Dunkelheit die dargestellte Figur. Lediglich der Malstock stellt ein notwendiges Indiz dar, nach der aktuellen Handlung zu fragen. Es gilt festzuhalten, Rembrandt verunklart den Umstand, dass die zweite Person lediglich im oder als Bild dargestellt ist. Dies wird zur Bedingung seiner erzählerischen Pointe.

Doch das Selbstbildnis ist mehr als ein bloßer Beitrag zur gemalten Kunsttheorie. Wer im 17. Jahrhundert über Selbsterkenntnis nachdachte, hatte zu meist die Grenzen des Menschen im Blick: seine Sterblichkeit und Hinfälligkeit, seine Sündhaftigkeit und Unfähigkeit zur Erkenntnis. Das Selbst, das wir heute immerzu verwirklicht sehen wollen, hat nichts mit dem Selbst zu tun, das damals erkannt werden wollte.⁶³ Erasmus von Rotterdam spricht in seinem noch weit bis ins 17. Jahrhundert populären „Handbüchlein eines christlichen Streiters“ davon, dass es schon dem Apostel Paulus nicht möglich gewesen sei, sich selbst zu erkennen, wie wenig könne dies erst einem einfachen Christen gelingen.⁶⁴ Trotzdem behauptet er, Selbsterkenntnis sei die beste Wissenschaft, aber er meint dies im Sinne von Demut, Selbstbescheidung und der Überwindung körperlicher Leidenschaften.

Wenn wir uns fragen, was Rembrandts Selbstbildnis auch heute noch zu etwas Besonderem macht, so sind es weniger die gelehrten Anspielungen auf Zeuxis oder Erasmus. Es ist vielmehr die übersehene Frage, wer hier eigentlich über wen lacht. Der Künstler weist dem Betrachter durch seine Komposition den Standort der alten Frau zu. Dementsprechend befinden wir uns in einer

63 Vgl. Raupp: Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellungen, S. 7–12.

64 Vgl. [Erasmus von Rotterdam]: Handbüchlein eines christlichen Streiters, übersetzt, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Werner Welzig, in: Ders.: Ausgewählte Schriften. Ausgabe in acht Bänden. Lateinisch/Deutsch, hg. von Werner Welzig, Darmstadt 21990, Bd. 1, S. 101–109.

unbequemen Position, werden wir doch als eitle Menschen identifiziert, die sich ungerechtfertigterweise für schön halten. Auch wenn wir zunächst glauben mögen, mit dem Künstler zu lachen, lacht er uns in Wirklichkeit aus. Aber dem Künstler ergeht es nicht besser, wie uns der weitere Verlauf der Anekdote erzählt. Denn seine vermeintliche Überlegenheit wird sich angesichts des Todes schon bald auflösen. Es ist ein bitteres Lachen, denn in dieser Logik kann es keine Gewinner geben. Und mit Rembrandt tun wir gut daran zu erkennen, dass es Ironie nicht ohne Selbstironie geben kann. Trotz aller thematisierten klassischen Überlieferung ist dies eine wahrhaft biblische Konzeption: Die Letzten werden die Ersten sein, die vermeintlich Weisen stellen sich in diesem Welttheater als Narren heraus.

Somit stellt sich die Frage, ob die Kunsthistoriker, die in dem alten Mann Demokrit erkennen wollten, nicht sogar eine gewisse Berechtigung dazu hatten. Denn das gemalte Bildnis der alten Frau erkennt man spät oder vielleicht gar nicht. Außerdem lässt sich festhalten, dass die Darstellung dieser Episode sehr selten ist. Karel van Mander überliefert sie an entlegener Stelle in seinem „Schilder-Boeck“ aus dem Jahre 1604.⁶⁵ Die Wahrscheinlichkeit, das Thema des Bildes richtig zu bestimmen, war also schon im 17. Jahrhundert mehr als gering. Vor allem deshalb, weil der Künstler die zu porträtierende Frau nicht mehr eigens als Modell dargestellt hat, sondern nur ihr Porträt als Bild, was allerdings nicht sofort deutlich wird. Durch diese Maßnahme erhält die Bilderzählung etwas Elliptisches. Der Künstler überspringt bewusst ein konstitutives Element der Erzählung und riskiert dadurch ein Missverständnis. Dies führt zu der Frage, ob der Maler nicht sogar beabsichtigte, dass wir irren oder zunächst einmal eine falsche Interpretation vornehmen, um uns dann selbst korrigieren zu müssen. In diesem Sinne wäre auch das *Selbstbildnis als Zeuxis* als ironisch zu bezeichnen, zielt seine Konzeption oder Dramaturgie doch auf eine Umwertung des zunächst für wahr Gehaltenen. Man glaubt, gemeinsam mit jemandem lachen zu dürfen, obwohl man in Wirklichkeit selbst derjenige ist, über den gerade gelacht wird.

Unerwartet ist abermals die Wendung hin zum Betrachter. Als solcher bleiben wir nicht der objektive Rezipient, vielmehr macht uns das Bild zu einem Element seiner Erzählung. Wer den Bildwitz nicht verstanden hat, wähnt sich

65 Vgl. [Karel van Mander]: Het schilder-boeck waerin voor eerst de leerlustighe iueght den grondt der edel vry schilderconst in verscheyden deelen wort voorghedraghen: daer nae in dry deelen t'leven der vermaerde doorluchtighe schilders des ouden en nieuwen tyds; eyntlyck d'wtlegghinghe op den Metamorphoseon Pub. Ovidij Nasonis oock daerbenefens wtbeeldinghe der figuren; alles dienstich en nut den schilders, constbeminers en dichters, oock allen staten van menschen, Haerlem 1604, fol. 301^r.

in Sicherheit, doch sobald man die inverse Erzählung des Bildes durchschaut, wird man der eigenen Fehlbarkeit gewahr.

6 Bildironie

Bildironie hat für die Frühneuzeitforschung in mehreren Untersuchungen eine Rolle gespielt. Zunächst ist an eine Studie von Irving Lavin zu Caravaggio zu denken, der zur Erklärung der Werke des lombardischen Malers auf die hermetische Emblematis Achille Bocchis verwiesen hat, welcher in einem Emblem Sokrates als Maler darstellt.⁶⁶ Allerdings geht es Lavin nicht wirklich um die ironische Erzählweise bei Caravaggio. Denn auch wenn er es vermutet, zeigt er nicht, wie die Bilder im Sinne der Ironie funktionieren. Sodann sei an die zahlreichen Arbeiten seines Schülers David A. Levine zu den Bamboccianti erinnert.⁶⁷ Levine hat meines Wissens als Erster auf die Tradition des paradoxen Enkomiums und auf Erasmus' Bedeutung für die Bildende Kunst der Nordeuropäer verwiesen. Ohne Kenntnis der Studien Levines hat Reindert Falkenburg in einem Aufsatz zu Pieter Aertsens inversen Stilleben die Tradition des paradoxen Enkomiums benannt und eine ironische Absicht in den Bildern Aertsens erkennen wollen.⁶⁸ Dabei argumentiert er präziser in Bezug auf die konkrete Bildgestalt.

Was alle genannten Forscher jedoch unterlassen haben, ist die ironische Bildpoetik der jeweiligen Künstler im Kontext christlicher *Ars humilis* zu diskutieren, wie sie mit den Forschungen von Erich Auerbach aufgewiesen wurde.⁶⁹ Unter *Ars humilis* sei im Sinne Auerbachs die Frage nach der spezifischen Eigenart christlicher Kunst verstanden, die sich gegenüber der antik-paganen Tradition abzusetzen und zu behaupten hatte. Die Eigenschaft der Humili-

66 Vgl. Irving Lavin: Divine Inspiration in Caravaggio's two St. Matthews, in: *Art Bulletin* 56, 1974, S. 59–81.

67 Vgl. David A. Levine: Die Kunst der ‚Bamboccianti‘: Themen, Quellen und Bedeutung, in: *I Bamboccianti. Niederländische Malerrebellen im Rom des Barock*, hg. von David A. Levine und Ekkerhard Mai, Ausst.-Kat. Köln 1991/Utrecht 1991–1992, Köln 1991, S. 14–33. Außerdem: David A. Levine: Peter van Laer's: „Artists' Tavern“. An Ironic Commentary on Art, in: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, Sonderband 4*, 1987, S. 169–191. Schließlich: David A. Levine: The Roman Limekilns of the Bamboccianti, in: *Art Bulletin*, 4. Dez. 1988, S. 569–589.

68 Vgl. Reindert Falkenburg: ‚Alter Einoutus‘: Over de aard en herkomst van Pieter Aertsens stilleven conceptie, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 40*, 1989, S. 41–66.

69 Vgl. Auerbach: *Mimesis*, S. 5–27.

tas, die gleichermaßen die Christusgestalt im Sinne des Mensch gewordenen Gottessohns wie auch die Sprache der Bibel betrifft, bildet das theoretische Zentrum christlicher Rhetorik. Als antiklassisch muss eine solche Rhetorik insofern aufgefasst werden, als die Kirchenväter das Decorum als zentralen Vermittlungsbegriff klassischer Beredsamkeit vehement in Frage stellen. Die Forderung nach Angemessenheit oder Verhältnismäßigkeit von Form und Inhalt erscheint in Anbetracht der Christusgestalt absurd. Gerade weil der Messias sich erniedrigt, kann er die Menschheit erlösen.

Auerbach hat in zahlreichen Studien darauf hingewiesen, wie ambivalent das Verhältnis der Kirchenväter zur antiken Philosophie und Literatur zu betrachten ist. Sind diese einerseits mit der Qualität antiker Literatur bestens vertraut und eignen sich die großen Erzählungen der Antike durch allegorische Lesart an, stellen sie andererseits die literarischen Vorzüge der Bibel gegenüber Autoren wie Cicero heraus.⁷⁰ Diese gleichzeitige Anerkennung und Emanzipation der Kirchenväter gegenüber antiker Literatur erachtet Auerbach als zentral. Es ist die Schlichtheit der Evangelien, ihre vermeintlich ästhetische Minderwertigkeit, die zum Ausgangspunkt patristischer Überlegungen wird. Die besondere Eigenart der Bibel besteht darin, sich an gebildete und ungebildete Christen zugleich zu wenden. Sie besitzt die Fähigkeit zur Akkommodation und passt sich den Möglichkeiten des Lesers an. Wer sich der Hl. Schrift jedoch öffnet, dem offenbart sie ihre eigentliche Erhabenheit.⁷¹

Seit der Untersuchung zu Pieter Bruegel d. Ä. habe ich dem Phänomen antiklassischer Kunst zahlreiche Studien gewidmet.⁷² Zum einen ging es mir darum zu zeigen, wie verbreitet bildironische Verfahren waren, zum anderen um die Genese und ästhetische Struktur dieser Ästhetik. Salopp formuliert ist

70 Vgl. Hugo Rahner: Griechische Mythen in christlicher Deutung, Basel 1984.

71 Vgl. Müller: Das Paradox, S. 37.

72 Vgl. Müller: Vom lauten und vom leisen Betrachten, S. 607–647; Ders.: Holbein und Laokoon. Ein Beitrag zur gemalten Kunsttheorie Hans Holbeins d. J., in: Hans Holbein und der Wandel in der Kunst des frühen 16. Jahrhunderts, hg. von Bodo Brinkmann und Wolfgang Schmid, Turnhout 2005 (= Johann David Passavant-Colloquium, Städelches Kunstinstitut, 22.–23. November 2003), S. 73–89; Ders.: Italienverehrung als Italienverachtung, Hans Sebald Behams „Jungbrunnen“ von 1536 und die italienische Kunst der Renaissance, in: Bild/Geschichte, Festschrift für Horst Bredekamp, hg. von Philine Helas, Maren Polte, Claudia Rückert und Bettina Uppenkamp, Berlin 2007, S. 309–318. Zuletzt: Jürgen Müller: Der Prediger als Pornograf? Konvention und Subversion in der Bildpoetik Sebald und Barthel Behams (Koautorin: Kerstin Küster), in: „Die gottlosen Maler von Nürnberg“. Druckgraphik der Beham-Brüder, hg. von dems. und Kerstin Küster., Ausst.-Kat. Nürnberg 2011, Emsdetten 2011, S. 20–32.

mit der Reflexion christlicher Poetik eine Ästhetik des Understatements gegeben. Man folgt dem biblischen Modell und inszeniert absichtsvoll die eigene Schlichtheit und Unterlegenheit gegenüber den klassischen Autoren bzw. den als klassisch empfundenen Kunstwerken, um gerade dadurch den Hochmut des Gegners zu erweisen, der sich nun selbst entlarvt. Dieses spannungsvolle Verhältnis christlicher Poetik zur antiken Literatur betrifft allerdings nicht erst die Schriften der Kirchenväter, sondern schon die Texte des Apostels Paulus, vor allem seine Korintherbriefe, wie immer wieder festgestellt wurde.⁷³ Gerade die Briefe des Paulus verdeutlichen, dass Ironie kein Privileg des Sokrates und mehr als eine rhetorische Stilübung darstellt. Als Denkmodus paulinischer Theologie verweist sie auf das Problem der Nichtdarstellbarkeit Gottes im Sinne negativer Theologie.⁷⁴ Gott lässt sich nicht direkt aussagen, nur indirekt ist er zu erkennen. Diesen Konflikt zwischen Athen und Jerusalem als Problem rembrandtscher Kunst aufzuzeigen, ist das Ziel meiner Studie.⁷⁵

Unter veränderten Vorzeichen kehrt die Frage der Kirchenväter nach dem Unterschied antiker und christlicher Tradition in der Zeit der Reformation zurück. Dabei wird aus nordeuropäischer Perspektive die italienische Renaissance mit dem Vorwurf des Paganismus konfrontiert. Die Reformatoren machten für sich die Rolle der Kirchenväter geltend und erblickten in Papst Julius II. nicht ganz zu Unrecht einen neuen Imperator.⁷⁶ Zudem setzt schon mit der Zeit um 1500 im Norden eine kulturelle Emanzipation ein, die die Volkssprachlichkeit ins Zentrum künstlerischer Bemühungen stellt.⁷⁷

Meines Erachtens ist es Albrecht Dürer, der als erster den Primat antiker Vorbilder in Frage gestellt hat. Er wehrt sich gegenüber dem Vorwurf italienischer Künstler, nicht in antiker Manier malen zu können, wie es in dem berühmten Brief an Willibald Pirckheimer aus Venedig heißt.⁷⁸ Der Nürnberger erfindet

73 Vgl. Hans-Dieter Betz: *Der Apostel Paulus und die sokratische Tradition, eine exegetische Untersuchung zu seiner ‚Apologie‘ 2 Korinther 10–13*, Tübingen 1972.

74 Vgl. Jürgen Müller: *Zur negativen Theologie des Bildes. Jan van Amstels Flucht nach Ägypten und Erasmus von Rotterdam*, in: *Transzendenz*, hg. von Hans Vorländer, München 2013 (Teilprojektleiterband des SFB 804), S. 163–185.

75 Vgl. das Kapitel „Inversionen – Paulinische Rhetorik als christliche Poetik“, Müller: *Das Paradox*, S. 111–116.

76 Vgl. Müller: *Italienverehrung als Italienverachtung*, S. 309–318.

77 Ohne dem weiter nachgegangen zu sein, hat Christian Tümpel einmal geäußert, Rembrandts Kunst stelle das bildliche Äquivalent volkssprachlicher Dichtung dar. Dies ist eine interessante These, die es verdiente weiterverfolgt zu werden. Vgl. Christian Tümpel: *Rembrandt. Mythos und Methode*, Königstein im Taunus 1986, S. 13–14.

78 Vgl. Jürgen Müller: „Antigisch Art“ – *Un contributo alla ricezione ironica dell' antichità da parte di Albrecht Dürer*, in: *Dürer, l'Italia e l'Europa*, hg. von Sybille Ebert-Schifferer und Kristina Herrmann-Fiore, Mailand 2011 (Studi della Bibliotheca Hertziana, Bd. 6), S. 47–71.

bildironische Verfahren insofern, als er in vermeintlich niederen Themen der Genredarstellung antike Motive verbirgt.⁷⁹ Die Überlegenheit antiker Kunst stellt der deutsche Künstler auf diese Weise in Frage und entscheidet sich für die Darstellung badender Frauen und einfacher Bauern, für die er dennoch antike Motive zu verwenden weiß. Damit macht er auf ein Problem klassischer Kunsttheorie aufmerksam, die implizit die Hierarchie der Gattungen voraussetzt und fordert. Diesem Konzept zufolge kann bedeutende Kunst nur im höchsten Genus der Historienmalerei stattfinden, womit eine gewisse Mechanik einhergeht. Wer die Antike zitiert, macht seinen Anspruch deutlich, als bedeutender Künstler zu gelten. Demgegenüber wendet Dürer ein, dass, wer für sein Historienbild auf ein klassisches Vorbild zurückgegriffen hat, nicht schon per se „Großes“ geleistet habe. Gerade in der Darstellung des Einfachen und Geringen würde sich große Kunst erweisen.

Dürers Bildironie besteht also darin, vermeintlich noble Motive der Antike durch genrehafte Szenen zu überformen und unsichtbar zu machen. Seine witzige Auseinandersetzung mit der Antike hat schnell Nachahmer gefunden. Vor allem bei seinem Aufenthalt in Antwerpen hat er Maler der Scheldestadt beeinflusst.⁸⁰ Besonders jene Künstler, denen Dünkel und Überlegenheitsgefühl ihrer italienischen Kollegen ein Dorn im Auge waren, werden solche Späße zu schätzen gewusst haben. Auch in Bezug auf Rembrandt ist die Frage der Bildironie als leitend zu erachten. Wie deutlich geworden ist, hängt damit jedoch, anders als bei Dürer, die Frage nach einer Kunstform zusammen, die sich nicht paganen, sondern christlichen Grundlagen verpflichtet weiß.

Doch wie steht es um die Möglichkeit ironischen Selbstverständnisses in der niederländischen Kultur des 17. Jahrhunderts? Welches Ironiekonzept dürfen wir für Rembrandt voraussetzen? Klassischerweise stellt Ironie eine besondere Möglichkeit übertragener Rede dar. Sie umfasst nicht nur den Unterschied wörtlicher und übertragener Bedeutung, sondern auch die Untrennbarkeit von Ernst und Komik. Ironie zeugt von der Geistesgegenwart ihres Anwenders. Sie zielt auf unerwartete Pointen. In diesem Sinne heißt es schon in Ciceros „De oratore“: „Von feinem Witz zeugt auch die Ironie, bei der man anders redet, als

79 Vgl. Jürgen Müller: Der dritte Mann – Überlegungen zur Rezeptionsästhetik von Dürers Zeichnung Das Frauenbad, in: Antike als Konzept. Lesarten in Kunst, Literatur und Politik, hg. von Bruno Klein und Verf., Berlin 2009, S. 35–44.

80 Zum Einfluss Dürers auf die niederländischen Künstler vgl. Jürgen Müller: Ein anderer Laokoon – Die Geburt ästhetischer Subversion aus dem Geist der Reformation, in: Erzählen und Episteme. Literatur im 16. Jahrhundert, hg. von Beate Kellner u. a., Berlin 2011, S. 389–414.

man denkt [...].⁸¹ Es gehört zu ihrem Wesen, dass sie nicht von allen erkannt werden soll, weshalb der Rhetoriklehrer auch nicht von Komik, sondern von „urbana dissimulatio“, also von feinem Witz spricht. Ironie ist die Kunst des Als-ob, die sich in einem Rollen- und Versteckspiel entfaltet.

7 Erasmus' Adagium „Sileni Alcibiadis“ oder „Schijn Bedrieght“

Um das Phänomen ironischer Kunst angemessen in den Blick zu bekommen, ist ein Exkurs nötig, der in der Zeit Rembrandts seinen Fluchtpunkt finden soll. So sei zunächst an Sokrates und den Dialog „Das Trinkgelage“ als einen Locus classicus platonischer Philosophie erinnert, wo es heißt: „Denn wenn jemand die Reden des Sokrates anhören will, mögen sie ihm zunächst recht lächerlich vorkommen: in solche Wörter und Wendungen hüllen sie sich äußerlich ein, wie in das Fell eines schelmischen Satyrs.“⁸² Der unvorhersehbare Wechsel vom Lächerlichen zum Erhabenen ist es, der Platon in Bezug auf Sokrates fasziniert: „Er aber verstellt sich und treibt sein ironisches Spiel das ganze Leben hindurch mit den Menschen.“⁸³ Sokrates sei „ganz und gar den Silenen vergleichbar“, heißt es im „Trinkgelage“, „die in den Bildhauerwerkstätten ausgestellt seien; klappe man sie auseinander, so kämen innen Götterbilder zum Vorschein“.⁸⁴ Mit diesen Worten beschreibt Alkibiades, dem die finale Rede in Platons Dialog vorbehalten ist, Sokrates, bei dem immer das Gegenteil von dem wahr sei, was er ausspreche.

Alkibiades' Lobrede auf den hässlichen Sokrates ist hochberühmt. In ihr wird der Philosoph mit dem Satyrn Marsyas und – wie das Zitat zeigt – mit bestimmten Silenfiguren verglichen, die als Gehäuse kleiner Götterfiguren und besonderer Spezereien dienten.⁸⁵ Wie diese sei Sokrates zwar äußerlich hässlich, innerlich aber voller Schätze, scherzt der betrunkene Jüngling, wie er in

81 [Marcus Tullius Cicero]: *De Oratore*/Über den Redner. Lateinisch und Deutsch, übersetzt und hg. von Harald Merklin, Stuttgart 1986, II, 269.

82 [Platon/Schmidt-Berger]: *Das Trinkgelage*, St. 221 e.

83 Ebd. St. 216 e.

84 Ebd. St. 215 a.

85 Durch die „Adagia“ des Erasmus' erhielt die Silen-Metapher eine derart weite Verbreitung, dass sie sogar in die Emblematik Einzug gehalten hat. Unter dem Motto „Meliora latent“ (Das Bessere ist verborgen.) findet sich eine *Pictura*, die zwei Silene auf einer Holzschatulle zeigt, auf die Erasmus in seinem Adagium immer wieder anspielt, wenn er vom Öffnen der Silenfigur spricht. Vgl. *Emblemata. Handbuch der Sinnbildkunst* des 16. und 17. Jahrhunderts, hg. von Arthur Henkel und Albrecht Schöne, Stuttgart 62003, Sp. 1275.

seiner Lobrede insgesamt die Verstellungskünste des Sokrates betont. Nicht nur lenke dessen unattraktives Äußeres von seinen inneren Werten ab, sondern seine ironische Rede auch vom eigentlichen Gehalt. Sie bedeute nämlich das genaue Gegenteil von dem, was er ausspreche. Ironie ist Verstellungskunst, Sokrates ihr eigentlicher Meister. Für die antike Philosophie ist dieser Text insofern untypisch, als er eine extreme Trennung zwischen Innen und Außen entwirft. Der Silen-Passus macht deutlich, dass das Innen im Außen nicht abgebildet werden kann, weshalb die eigentliche und wahre Bedeutung des Sokrates hinter seiner hässlichen Maske verborgen bleibt.⁸⁶

Es ist Erasmus von Rotterdam, für dessen Theologie das Problem der Ironie eine zentrale Rolle spielt. Von der Figur des Sokrates war Erasmus so sehr angetan, dass er in seiner der Bibelübersetzung vorangehenden „Theologischen Methodenlehre“ Christus und Sokrates wegen ihrer Fähigkeit zur Gleichnisrede miteinander in Beziehung setzt.⁸⁷ Und in seinem Adagium „Mach es wie der Polyp“ nennt der Theologe über Sokrates hinaus auch Odysseus und Brutus, ja sogar David und Paulus als Meister ironischen Verhaltens.⁸⁸ Sie alle seien Verstellungskünstler, die sich hinter ihrem schlichten oder harmlosen Äußeren, in Worten oder durch Listen zu verbergen wüssten. Doch ist es vor allem die zitierte Lobrede des Alkibiades auf den hässlichen Sokrates, die den Rotterdamer fasziniert hat. So publizierte Erasmus ein Adagium mit dem Titel „Sileni Alcibiadis“, das in der Ausgabe von 1508 zunächst nur wenige Zeilen enthielt, sich aber mit jeder Neuauflage der „Adagia“ ausweitete, um im Jahre 1515 der wichtigste Essay der gesamten Sammlung zu sein.⁸⁹

Das Silen-Adagium bildet meines Erachtens sowohl für das 16. als auch das 17. Jahrhundert den wichtigsten Referenzpunkt einer christlich-humilen Poet-

86 Vgl. Luca Giuliani: Das älteste Sokrates-Bildnis. Ein physiognomisches Porträt wider die Physiognomiker, in: Der exzentrische Blick. Gespräch über Physiognomik, hg. von Claudia Schmolders, Berlin 1996, S. 19–42, hier S. 34–35 und S. 39.

87 Vgl. [Erasmus von Rotterdam]: In Novum Testamentum Praefationes. Vorreden zum Neuen Testament. Ratio. Theologische Methodenlehre, übersetzt, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Gerhard B. Winkler, in: Ausgewählte Schriften. Ausgabe in acht Bänden. Lateinisch/Deutsch, hg. von Werner Welzig, Darmstadt 21990, Bd. 3, S. 359.

88 Vgl. [Erasmus von Rotterdam]: Adagia. Lateinisch/Deutsch. Auswahl, Übersetzung und Anmerkungen von Anton J. Gail, Stuttgart 1983, S. 32–41, hier S. 37.

89 Der Text wurde als derart programmatisch erachtet, dass schon früh Übersetzungen in die Volkssprachen erfolgten. 1520 erschien der Text etwa auf Deutsch. In den Niederlanden finden sich volkssprachliche Ausgaben im frühen 17. Jahrhundert. Vgl. Wolfgang G. Müller: Das Problem von Schein und Sein in Erasmus' ‚Sileni Alcibiadis‘ und Shakespeares ‚Macbeth‘, in: Wolfenbütteler Renaissance Mitteilungen 15, 1991, S. 1–18, hier S. 3.

ik. Es ist für das christliche Denken des Erasmus' insofern programmatisch, als es von der *Miseria hominis* spricht. Der Mensch kann den Scheincharakter der Welt nicht aufheben, weil er an die Erkenntnis seiner Sinne gebunden bleibt. Aus der Welt des Scheins führt für Erasmus nur ein Weg hinaus: Man habe dem Unscheinbaren und Hässlichen zu folgen, das nicht selten wichtige Botschaften bereithalten würde, was man in der Natur, aber auch in der Menschenwelt erkennen könne.

Mit dieser Inversionslogik im Sinne der Umwertung von hoch und niedrig folgt Erasmus zunächst Platons Dialog „Das Trinkgelage“, in dem die Hässlichkeit des Sokrates von Alkibiades als Tarnung des Philosophen gekennzeichnet wird, die von seinem kostbaren Inneren ablenken soll. Der Rotterdamer denkt die Idee umgekehrt-proportionaler Bedeutsamkeit konsequent weiter, wenn er sogar Gottvater als ironisch erachtet. Dieser habe die Phänomene der Schöpfung umgekehrt proportional zu ihrer eigentlichen Bedeutung eingerichtet. Dies wird schließlich in unüberbietbarer Weise in Christus deutlich, den der Theologe als größten aller Silene bezeichnet.⁹⁰ Der Messias wird verkannt und erniedrigt, und doch opfert er sich, um die Welt zu erlösen.

Fassen wir zusammen: Erasmus interessiert im Rahmen der Ironie das Problem „uneigentlichen Sprechens“. Gott kann nicht direkt, sondern nur indirekt ausgesagt werden. Das Gegenteil von dem, was wir erwarten, ist wahr. Der Erlöser erscheint als Sohn eines Zimmermanns und wird schließlich sogar von jenen verkannt und verraten, die ihm nahe stehen. Eine solche erasmische Weltansicht, in der Ironie im Sinne der Rhetorik und christliche Weltanschauung zusammengehen, soll für einige Gemälde und Radierungen Rembrandts in Anspruch genommen werden. Ironie ist dabei kein formaler Selbstzweck, der allein auf einen geistreichen Urheber schließen lässt, sondern entspricht einer christlichen Grundhaltung. Dies wird offenbar, wenn man bedenkt, dass das Silen-Adagium seinen wichtigsten Anknüpfungspunkt im ersten Korintherbrief des Paulus hat, der absichtsvoll Weisheit in Torheit verkehrt: „[...] das Törichte in der Welt hat Gott erwählt, um die Weisen zu Schanden zu machen, und das Schwache in der Welt hat Gott erwählt, um das Starke zu Schanden zu machen.“⁹¹

90 Vgl. [Erasmus von Rotterdam]: *Opera omnia*, ed. Clericus, 11 Bde., Leyden 1703–1706 (Reprint 1961), Bd. 11, 770–772. Der Silen-Text findet sich in englischer Übersetzung bei Margaret Mann-Philipp: *The 'Adages' of Erasmus. A Study with Translations*, Cambridge 1964, S. 269–296. Den ausführlichsten Kommentar enthält: [Erasmus da Rotterdam]: *Adagia. Sei saggi politici in forma di proverbi*, hg. von Silvana Seidel Menchi, Torino 1980, S. 60–119.

91 Bibel: 1 Kor 1,27

In diesem zentralen Passus wird die Weisheit dieser Welt von Paulus als Torheit vor Gott bezeichnet.⁹² Dem aufmerksamen Leser bleibt nicht verborgen, dass Paulus hier einen Chiasmus gestaltet und variiert, bei dem Weisheit und Torheit, Gott und Welt miteinander vertauscht werden. Dieser Passus bildet ein Echo auf jenen Hinweis des Korintherbriefes, dass Gott das Törichte erwählt hat, um die Weisen zu beschämen. In den ersten Kapiteln des Korintherbriefes spricht Paulus mit humilem Gestus. Nicht mit überlegener Rede will er auftreten, auch Weisheit steht ihm keine zur Verfügung, sondern nur Christus, den er als den Gekreuzigten vorstellen möchte.

Dabei ist der erste Korintherbrief eine rhetorische Meisterleistung, weil er trotz einfachster Sprache ein immenses Pathos entwickelt. Eine solche Verbindung von einfachster Sprache und allerhöchstem Pathos ist die Essenz christlicher Rhetorik. Chiasmus und Antithese als wiederkehrende rhetorische Figuren des Korintherbriefes verdienen unsere besondere Aufmerksamkeit. Mag der gebildete Leser von Paulus auch verachtet werden, werden gerade diesem die Kunstfertigkeit und Schönheit des Textes nicht verborgen geblieben sein, denn die Wahrheit des Kreuzes hat in der Form des Chiasmus eine Entsprechung. Der Chiasmus symbolisiert eine Umkehrung der Werte. Er stellt die christlichste aller rhetorischen Figuren dar. Durch den Kreuzestod Christi wird das Niedrige erhöht, die Menschheit erlöst.

Wenn wir im Folgenden ironische Kompositionen studieren wollen, so stellt sich die berechnete Frage, ob die zu beobachtenden bildlichen Inversionen nicht im Sinne von Chiasmen und als eindeutiges Bekenntnis zur *Ars humilis* im Sinne einer christlichen Umkehrung der Werte zu verstehen sind. Die Idee ironischer Kunst als Interpretament mag en detail und für die zu interpretierenden Bilder Rembrandts neu sein, in Wirklichkeit ist sie altbekannt. Schon Johan Huizinga erachtete Erasmus als einen wichtigen Mentor niederländischer Mentalität.⁹³ So besteht kein Zweifel, dass der Rotterdamer im 17. Jahrhundert von Denkern unterschiedlicher Konfessionen als bedeutender Moralist in einem überkonfessionellen Sinne anerkannt wurde. Vor allem braucht man nicht darüber zu streiten, ob Rembrandt eine Erasmuslektüre in lateinischer Sprache zuzutrauen wäre. Dies ist insofern unnötig, als das prominenteste niederländische Emblembuch des 17. Jahrhunderts die ironische Weltsicht des Rotterdamers in leicht verständlicher Form enthält.

92 Bibel: 1 Kor 3,19.

93 Vgl. Johan Huizinga: Erasmus über Vaterland und Nationen, in: Ders.: Geschichte und Kultur. Gesammelte Aufsätze, Stuttgart 1954, S. 229–254. Außerdem: Johan Huizinga: Erasmus, Basel 1936, S. 56–58.

Jacob Cats' Werk „Silenus Alcibiadis, sive Proteus“ macht schon durch seinen Titel die Verpflichtung gegenüber Erasmus deutlich, spielt es doch auf das soeben skizzierte Adagium der gleichnamigen Sprichwörtersammlung an. Das Silen-Emblembuch ist vermutlich die wichtigste Veröffentlichung, die Erasmus' Überzeugungen in populärer Form propagiert. Mehr noch, der Erfolg von Cats' Werk ist seiner brillanten Didaktik geschuldet, die wiederum in den Schriften des Theologen ihren Ursprung hat. Der Autor des Emblem-buchs nimmt in seinem Text jede Form der „Aufgeblasenheit“ des Menschen zum Anlass, ihm seine eigene Unzulänglichkeit vor Augen zu führen. Der Text erschien 1618 zum ersten Mal. Bereits 1622 folgte die zweite und 1627 die dritte Auflage, was uns die Beliebtheit des Textes von Cats deutlich macht, von dem Huizinga sogar einmal behauptet hat, dessen Werk sei dasjenige, das jeder Niederländer neben der Bibel besessen habe.⁹⁴

Cats' „Silenus Alcibiadis“ vollzieht den Bruch mit der Tradition humanistischer Sinnbilder hermetischer Provenienz. Statt einer Sprache für Eingeweihte bietet es Rollenspiele und lehrt uns Perspektivität als Bedingung menschlichen Erkennens. Kurz gesagt stellt das populäre Emblembuch eine Schule der Vieldeutigkeit dar. Die Vorbereitung auf eine ambivalente Welt leistet es nämlich schon insofern, als ein- und dieselbe *Pictura* drei unterschiedliche Erklärungen erfährt. Die vermeintliche Evidenz der *Pictura* entpuppt sich als Schein und pure Oberfläche, der keine Wesenserkenntnis zukommt. Wir lernen, dass die Phänomene ihre Bedeutung entsprechend den Augen ändern, mit denen sie betrachtet werden.⁹⁵ Diesen veränderlichen Charakter der Welt bringt der Emblembuchautor zunächst einmal durch den Titel seines Werkes zum Ausdruck, denn sowohl „Silenus Alcibiadis“ als auch „Proteus“ stellen für den gebildeten Leser Hinweise dar, die auf Erasmus' Konzeption ironischer Vieldeutigkeit verweisen. Aber auch der Wechsel lateinischer und volkssprachlicher Texte

94 Vgl. Johan Huizinga: *Holländische Kultur im 17. Jahrhundert. Eine Skizze*, Fassung letzter Hand mit Fragmenten von 1932, München 2007, S. 90–91.

95 Diese Mehrdeutigkeit erklärt sich durch die Lebensalter. Für den jungen Menschen stehen sinnliche Aspekte im Vordergrund, was zu einer Deutung in *eroticis* führt. Dem gereiften Menschen steht das moralische Urteil nahe, während der alte Mensch dem Tod in die Augen schaut und damit eine Deutung in Bezug auf die „letzten Dinge“ anstrebt. Cats fordert den Leser auf, Ambivalenzen zu entdecken und als konstitutiv für unser Erkennen zu begreifen, hat doch jedes Verstehen seine unausgesprochenen Voraussetzungen. Doch ist die Vieldeutigkeit nicht nur eine Konsequenz des unterschiedlichen Alters der Leser; schon die Symbole selbst erzeugen Polyvalenz. So stellt der Autor fest, dass der Löwe in der Bibel den Teufel, aber auch Christus bedeute. Symbole können in *bono* („ten goeden“), aber auch in *malo* („ten quaden“) gelesen werden. Vgl. [Jacob Cats]: *Silenus Alcibiadis, sive Proteus*, Amsterdam 1618, Voor-reden ***3.

in den jeweiligen Emblemen zeigt den proteischen Charakter der Wahrheit auf, die keiner Sprache oder Nation exklusiv vorbehalten ist, sondern sich im Sinne einer *Philosophia perennis* immer unterschiedlich entäußert.

Mag das Emblembuch auch durch den Titel seine Abhängigkeit von Erasmus zum Ausdruck bringen, fällt dessen Name in den „Voor-reden“ nicht ein einziges Mal. Im Gegenteil ist Cats sichtlich darum bemüht, keinen Leser durch die Nennung philosophischer oder theologischer Autoren abzuschrecken. Jeder solle seinen Möglichkeiten entsprechend („yder na syn gheleghenthey“) eine individuelle Deutung der Embleme anstreben.⁹⁶ Der Emblembuchautor liefert eine Pädagogik der Akkommodation.⁹⁷ Er überträgt Überzeugungen aus den Bibelvorwörtern des Erasmus' auf die Konzeption seiner Sinnbilder. So wie die Bibel auch wollen die Embleme auf unterschiedlichen Niveaus lesbar sein und gebildete wie einfache Leser zugleich ansprechen.⁹⁸

In diesem Zusammenhang ist die Definition der Emblematis durch Cats insofern aussagekräftig, als sie sich an Erasmus' Vorstellung biblisch-ironischer Sprache orientiert, wenn es heißt: „[...] dattet zyn stomme beelden, ende nochtans sprekende: gheringhe saken, ende niet-te-min van gewichte: belachelycke dinghen, ende nochtans niet sonder wijsheyt [...]“.⁹⁹ Es handelt sich um eine paradox-silenische Inversionslogik in Reinform: Stumme Bilder, die doch sprechend, geringe Dinge, die jedoch nicht von geringer Bedeutung, vermeintlich lächerliche Dinge, die nicht ohne Weisheit seien. Wie schon im Silen-Adagium des Erasmus' stellt sich auch bei Cats das Niedrige und Unscheinbare als das eigentlich Bedeutsame heraus. Erst wenn wir vom oberflächlichen Schein der Dinge zu ihrem eigentlichen Wert vordringen, zeigt sich ihr wahrer Gehalt.

96 Vgl. [Cats]: *Silenus Alcibiadis, sive Proteus, Voor-reden* **2.

97 Wer in den Emblemen blättert, stellt fest, dass jeder *Pictura* ein niederländischer, lateinischer und französischer Text zur Erläuterung folgt. Diese Vielfalt betrifft auch die angeführten Quellen, die klassischer und biblischer Provenienz sind. Wahrheit kann unterschiedliche Formen annehmen und durchzieht die Epochen wie ein roter Faden, den es zu entdecken gilt. Weisheit zeigt sich nicht erst in philosophischen Texten, sondern ist ebenso in Sprichwörtern und anderen volkstümlichen Äußerungen vorhanden. Gerade weil es sich um Wahrheit handelt, bedarf sie keines Urheber, keines großen Namens, sondern kommt in der Geschichte der Menschheit in immer neuer Gestalt zum Ausdruck. Zur *Philosophia perennis* allgemein, allerdings ohne Erasmus in Betracht zu ziehen, vgl. Wilhelm Schmidt-Biggemann: *Philosophia perennis. Historische Umrisse abendländischer Spiritualität in Antike, Mittelalter und Früher Neuzeit*, Frankfurt am Main 1998.

98 Schon die Kirchenväter machen geltend, dass die Evangelien selbst einfachen Menschen zugänglich seien. Sie seien „nieder für das Eingehen“, wie es in den „*Confessiones*“ heißt. Vgl. [Augustinus/Bernhart]: *Bekenntnisse*, III, 5, 9.

99 [Cats]: *Silenus Alcibiadis, sive Proteus, Voor-reden* **2.

Aber nicht nur in verdichteter Form, als Vorwort eines Emblembuches, wären Erasmus' Ideen zur ironischen Verfasstheit der Welt Rembrandt zugänglich gewesen. 1633 verlegt Dirck Pietersz. Pers zu Haarlem eine Auswahl der „Adagia“ in niederländischer Sprache. Es versteht sich von selbst, dass eine Übersetzung des zentralen Silen-Adagiums nicht fehlen darf. So heißt es nun sinnigerweise ergänzend zum lateinischen Titel und Bezug nehmend auf das Problem von Schein und Sein: „[...] het oude Grieksche spreek-woord/Sileni Alcibiadis, Of Schijn Bedrieght [...]“.¹⁰⁰ Pers wird 1622 ebenfalls eine Ausgabe von Erasmus' „Handbüchlein eines christlichen Streiters“ auf Niederländisch verlegen, wie er auch die volkssprachige Ausgabe der „Colloquia of t'samen-spraken [...]“ besorgt hat.¹⁰¹ Dies alles ist, wie es bei der Ausgabe der wichtigsten Adagia heißt: „[...] nu ten dienst der liefhebberen vertaelt.“¹⁰²

Die kurze Vorstellung des Silen-Emblembuches und der Hinweis auf die niederländische Übersetzung des Silen-Adagiums macht die Omnipräsenz erasmischer Ideen in der Kultur des Gouden Eeuw deutlich. Ironie stellt in der Zeit Rembrandts keinen „Zeitvertreib“ für Intellektuelle dar, vielmehr ist sie populär und Teil christlicher Weisheitslehre. Recht verstanden bewahrt sie uns vor anmaßender Überheblichkeit. Sie gemahnt an die Vorläufigkeit irdischer Erkenntnis. Im Anschluss an Huizinga wird man feststellen dürfen, wie ein-

100 [Dirck Pietersz. Pers]: De Onversochte Krijghsman / Of Verklaringe van't oude Latijnsche spreek-woord/ Dulce bellum inexpertis; Dat is: De Krijgh is den unversochten soet. Waer in de grouwel des Dorloghs/met levende verwe wordt af-gemaelt/en de heylsame Drede met hare vruchten aen-ghepresen. Waer by ghevoeght is/het oude Grieksche spreek-woord/ SILENI ALCIBIADIS, Of Schijn Bedrieght. Waer in des Werelts Mommery en bedrieghlijckheyd/onder de schijn van Godsaligheydt lebendigh wardt aenghewesen. Hier by is gevoeght de ORATIE of vertoogh aen Adolph Prince van Verone, om de Deughdte omhelfen/met noch de Verklaringen van thien Spreek-woorden/die uyt het groot Boeck van de Adagien of Spreek-woorden ghenomen zijn. Alles in't Latijn beschreven door D. ERASMUS van ROTTERDAM. Maer nu ten dienst der liefhebberen vertaelt, Haarlem 1633, Titelblatt.

101 Vgl. [Dirck Pietersz. Pers]: Colloquia of t'samen-spraken, waerin kloeckelijck, scherp-sinnighlijck, verstandelijck, vermakelijck en niet min godsaligh als geleerdelijck, veel aerdige en deftige redenen worden voor-gesteld, op-ghelost, en beantwoord, die tot eenen eerlijcken handel en wandel, en tot sonderlinge nut der geleertheyd ende goede konsten dienstigh en noodigh zijn. / Met een sonderlinge aengenaemheyd in Latijn gestelt door Desiderium Erasmum van Rotterdam. ; Maer nu met by-voeginghe van een noodigh register ende vervolgh der t'samen-spraken, mette verhandelinge van twee spreek-woorden uyt zijne Adagien getrocken, in onse Duytsche tale gebracht. ; Noyt voor desen gesien, T'Amstelredam 1622.

102 [Pers]: De Onversochte Krijghsman, Titelblatt.

flussreich erasmische Ideen für die niederländische Kultur des 17. Jahrhunderts gewesen sind.

8 Der Maler als Proteus

Nach diesen Hinweisen auf die ironisch-christliche Weltsicht des Erasmus, die Aktualität solcher Ideen im Gouden Eeuw, die Bildironie der Caravaggisten, die Selbstironie des jungen Malers im Atelier und den Zynismus im *Selbstbildnis als Zeuxis*, will ich mich erneut Erasmus zuwenden, da seine Schriften hilfreich für ein besseres Verständnis der Rollenprobleme sind. An seinen in volkssprachlichen Ausgaben zugänglichen Ideen könnte Rembrandt nicht nur das Problem der Ironie interessiert haben, sondern auch das Motiv der Wandelbarkeit, das für das Denken des niederländischen Theologen große Bedeutung hat. Diese Wandelbarkeit in Bezug auf Rembrandt betrifft, wie immer wieder festgestellt wurde, zunächst einmal die Selbstbildnisse, die der Künstler im Laufe seines Lebens nicht müde wurde zu malen. Wenn Rembrandt beinahe neunzig Selbstbildnisse geschaffen hat, ist dies ein kunsttheoretisches Statement, das verstanden werden will. Einig ist man sich mehr oder weniger darüber, dass hier keine existenzielle Selbstreflexion gemeint ist, wie sie etwa Wilhelm Pinder in seiner Studie bei Rembrandt glaubte erblicken zu dürfen.¹⁰³ Auch reicht es nicht aus, in allen Bildern sogenannte Tronies, im Sinne von Affektstudien entdecken zu wollen.¹⁰⁴

Die vielleicht interessanteste Antwort auf das Problem hat Svetlana Alpers in ihrem Rembrandtbuch aus dem Jahre 1988 geliefert, die zunächst einmal den Aspekt der Selbstinszenierung des Künstlers betont.¹⁰⁵ Sie untersucht Rembrandts Strategien, sich auf dem Kunstmarkt durchzusetzen und zu behaupten. Konstitutiv für die Sicht der amerikanischen Kunsthistorikerin ist dabei Rembrandts Sinn für theatralische Wirkung, könnte er sich doch an der Theaterpraxis seiner Zeit orientiert haben. Alpers meint damit natürlich nicht, dass der Künstler schlicht Aufführungen abgemalt habe. Im Gegenteil sieht sie einen Einfluss des Theaters im Allgemeinen, wenn sie auf die Bedeutung der Rederijkers, des Schauspiels in der Lateinschule, der Theatralität der Atelier-situation hinweist und zugleich dem Problem des Künstlers als Schauspieler nachgeht.

103 Vgl. Wilhelm Pinder: Rembrandts Selbstbildnisse, Leipzig 1943.

104 Vgl. Ernst van de Wetering, The Multiple Functions of Rembrandt's Self Portraits, in: Ausst. Kat. Rembrandt by himself, National Gallery, London, Mauritshuis, Den Haag 1999/2000, S. 8–37.

105 Vgl. Alpers: Rembrandt als Unternehmer, S. 198–264.

Es gelingt Alpers, viele interessante Beobachtungen zu machen. Dabei ist der Hinweis auf die poetologische Qualität von Rembrandts „Rollenspielen“ besonders wichtig. Denn wie auch immer man die Selbstbildnisse im Einzelnen beurteilen möchte, für all diese Werke gilt, dass Rembrandt auf die proteische Qualität der Malerei anspielt.¹⁰⁶ Wenn sich der Künstler immer aufs Neue in literarischen oder zumindest fiktiven Personen entwirft, wird er zum Sinnbild bildender Kunst. Ob Rembrandt sich als Orientale mit aufwendigem Kostüm oder als Bettler zeichnet, ob er sich als Paulus oder Zeuxis darstellt, verbunden sind alle diese Möglichkeiten in einer Konzeption der Malerei als Wandel und Illusion.

Alpers hat dieses Problem präzise herausgearbeitet, aber sie zieht nicht in Betracht, dass uns Rollen auch auf den Topos des Welttheaters verweisen, der uns in der Zeit des Barock ja nicht selten begegnet.¹⁰⁷ Das Theater ist in jener Zeit eine christliche Weltmetapher: Gott lässt die Menschen Rollen spielen, die sie für ihre eigene Identität halten, doch am Ende aller Tage müssen sie die Vorläufigkeit des Spiels und des Lebens bemerken.¹⁰⁸

Man muss Alpers dahingehend ergänzen, dass mit dem Problem der Rolle auch jenes der Vorläufigkeit gegeben ist. Rollen sind endlich. Darüber hinaus gilt es zu ergänzen, dass bei Erasmus so unterschiedliche Figuren wie Sokrates, Paulus und Odysseus durch ihr Rollenspiel verbunden sind, um in einem positiven Sinne ihre Umwelt zu täuschen. Die Rolle ist Teil eines Spiels, das der Wahrheitsfindung dient. So wollen wir nun den behaupteten Zusammenhang von Schauspielerei und Wahrheitsfindung an einem weiteren Selbstbildnis überprüfen. Wir haben mit dem *Bildnis eines jungen Malers* vor der Staffelei und dem *Selbstbildnis als Zeuxis* begonnen, um jetzt mit einem späten christlichen Selbstentwurf fortzufahren.

Zu den bedeutendsten späten Bildnissen des Künstlers gehört ohne Zweifel das *Selbstporträt als Apostel Paulus*, das links neben der Schulter signiert

106 Ebd. S. 87.

107 Vgl. Ernst-Robert Curtius: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern 1948, S. 148–154; Richard Alewyn: Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste, München 1989.

108 Der Gedanke, dass jeder zu Lebzeiten eine Rolle spielt, findet sich bereits bei Erasmus im „Lob der Torheit“. Das „köstlichste Schauspiel“, das von den Göttern mit Vergnügen betrachtet wird, ereigne sich auf Erden mit Menschen als Schauspielern. So heißt es u. a.: „Welch törichtes Zeug redet und verrichtet ein anderer beim Tod des Vaters? Er benimmt sich, als ob er Schauspieler gedungen hätte, die das Schaustück ‚Trauer‘ vorführen. Wieder ein anderer heult beim Grabe seiner Stiefmutter.“ Von solchen „Schauspielern“ weiß Stultitia noch mehr zu berichten. [Erasmus/Welzig]: Das Lob der Torheit, S. 62–63.



ABB. 33 *Rembrandt: Selbstporträt als Apostel Paulus, 1661, Öl auf Leinwand, 91×77 cm, Amsterdam, Rijksmuseum (Inv.-Nr. SK-A-4050), Public Domain*

und in das Jahr 1661 datiert (Abb. 33) ist. Der Künstler hat das Gemälde an prominenter Stelle bezeichnet, so dass wir die Signatur auf keinen Fall übersehen können. Das Gemälde ist typisch für den Spätstil des Künstlers. Es besticht durch eine verkürzende Malweise, welche die letzten Werke Rembrandts kennzeichnet. Das aufgeschlagene Buch des Apostels ist abbreviaturhaft dargestellt. Das Schwert unter seinem linken Arm erkennt man erst auf den zweiten Blick. Die dingliche Wirklichkeit ist in Auflösung begriffen. So übt paradoxerweise kein Gegenstand, sondern das helle Licht auf dem gewundenen Turban den

größten Oberflächenreiz aus, hat das Gemälde doch an dieser Stelle eine taktile Qualität. H. Perry Chapman bezeichnet das Gemälde zu Recht als „[...] one of his most moving self-images“, das einen Höhepunkt im Sinne konfessioneller Identität und reformierten Glaubens darstellt.¹⁰⁹

Das Bild ist klar aufgebaut, wobei eine abwärts führende Diagonale die Komposition bestimmt, die in der linken oberen Bildecke beginnt und nach rechts unten führt. Der linken Bildhälfte, welche die vom Licht beschienene verputzte Wand des Innenraumes wiedergibt, steht eine verschattete Hälfte gegenüber, die undurchsichtig schwarz erscheint, so als würde sich hier nach hinten ein Raum öffnen. Der Apostel blickt aufmerksam in unsere Richtung. So, als hätte er soeben noch gelesen und wäre dann durch ein Geräusch auf uns aufmerksam geworden. Er schaut den Betrachter fragend an. Man achte auf die Stirnrunzeln, die leicht erhobenen Brauen und die Falten und Tränensäcke. Das von uns aus linke Auge fällt leicht nach unten. Nichts wird unternommen, den Zustand des Alters zu kaschieren oder gar zu beschönigen. Nur durch das Attribut des Schwertes können wir die Identität des Dargestellten lüften. Allerdings muss hier auch das Buch genannt werden, sind die schwer entzifferbaren Buchstaben auf der linken oberen Buchseite doch als „Efesis“ gelesen worden.¹¹⁰ Außerdem offenbarte eine der letzten Restaurierungen ein Fenstergitter im dunkelsten Viertel des Bildfeldes, was uns auf Pauli Gefangenschaft verweist.

Der Künstler hat den Apostel mehrfach gemalt. Erinnert sei an die frühe Darstellung des greisen Paulus im Gefängnis aus dem Jahre 1627, die sich heute in Stuttgart befindet.¹¹¹ Auch hier hält der Apostel für einen Moment inne und denkt über den Sinn des soeben Gelesenen nach. Er hat die Hand an den Mund geführt, was deutlich macht, wie intensiv er grübelt, so als wäre die ganze Welt um ihn herum verschwunden. Ein weiteres Gemälde zeigt den Apostel im Gefängnis, wobei hier stärker der Aspekt des Autorenbildnisses im Vordergrund steht. In der National Gallery in London schließlich existiert ein Rollenporträt, auf dem sich ein heute unbekannter Mann als Paulus hat abbilden lassen.¹¹² Es ist schwer zu beurteilen, ob die Häufigkeit der Paulusdarstellungen etwas über die Vorliebe Rembrandts für dessen Theologie aussagt. Kein Apostel wurde von den Kirchenvätern und Reformatoren so sehr für seinen Stil

109 Chapman: Rembrandt's Self-Portraits, S. 120.

110 Vgl. RRP, Bd. IV, S. 547.

111 Rembrandt, *Paulus im Gefängnis*, 1627, Öl auf Eichenholz, 72,8×60,3 cm, Stuttgart, Staatsgalerie (Inv.-Nr. 746). Vgl. Schwartz: Rembrandt. Sämtliche Gemälde in Farbe, S. 100, Abb. 90.

112 Rembrandt, *Der Apostel Paulus*, Öl auf Leinwand, 102×85,5 cm, London, National Gallery. Vgl. Schwartz: Rembrandt. Sämtliche Gemälde in Farbe, S. 310, Abb. 354.

bewundert wie Paulus. Er galt als Ideal christlicher Rhetorik. Weit früher noch als Luther oder Calvin empfiehlt Erasmus von Rotterdam, sich an den Schriften des Paulus ein Vorbild zu nehmen.¹¹³ Dabei ist der Apostel in der erasmischen Theologie ein wichtiger Kronzeuge für die Umwertung aller Werte, die im Christentum stattfindet. Wie wir uns erinnern, stellt er sich selbst als Narren vor, der den Gekreuzigten als Erlöser verkündet. Immer wieder redet Paulus von seiner eigenen Narrheit.

Wenn das Licht auf die Stirn des Apostels fällt, so wird damit eine geläufige Inspirationsikonographie zitiert. Der Mensch bedarf der göttlichen Inspiration, um zu schreiben, aber auch um zu deuten. Evangelisten, Apostel und Kirchenväter werden auf diese Weise als erleuchtet dargestellt.¹¹⁴ Paulus ist der entscheidende biblische Denker göttlicher Gnade. Auch dies wird ein an der Bibel geschulter Mensch des 17. Jahrhunderts deutlicher vor Augen gehabt haben als wir heute. Paulus ist aber vor allem ein Mensch extremer Umkehr. Aus dem Christenverfolger Saulus wird der Apostel Paulus, der versucht, die frühen Gemeinden zu einen und zum Zusammenhalt zu bewegen. Wenn Rembrandt sich im Jahre 1661 dazu entschließt, ein Selbstbildnis als Apostel Paulus zu malen, so wird ihn all das nicht unbeeinflusst gelassen haben.

Geht man zu weit, wenn man dies mit Chapman als Ausdruck persönlicher Frömmigkeit versteht? Auffällig an dem Gemälde ist die Metaphorik des Lichts. Dabei gelingt es dem Künstler, die Gegenständlichkeit des Raumes, der Kleidung und der übrigen Objekte aufzulösen. Das Licht ist nur als Widerschein, aber nie als es selbst gegeben. Licht und Dunkelheit stehen außerhalb unserer Verfügungsgewalt. Es erfasst nicht den umgebenden Raum, sondern lediglich Turban und Stirn. Die undurchdringliche Dunkelheit der rechten Bildhälfte übt eine gewisse Faszination aus und gemahnt an folgenden Passus des Epheserbriefes: „Denn einst wart ihr Finsternis, jetzt aber seid ihr durch den Herrn Licht geworden. Lebt als Kinder des Lichts!“¹¹⁵ Und kurz darauf erfolgt die Mahnung: „[...] und habt nichts gemein mit den Werken der Finsternis, die keine Frucht bringen [...]. Alles was aufgedeckt ist, wird vom Licht erleuchtet.“¹¹⁶ Dieser Passus ist das eigentliche Thema des Bildes. In ergreifender Weise schildert es das

113 Chapman versteht Paulus als Hinweis auf die reformatorische Theologie, ohne dabei allerdings Erasmus in Betracht zu ziehen. Entsprechend sehe ich hier auch keine Konfessionalisierung am Werk. Vgl. Chapman: Rembrandt's Self-Portraits, S. 122–123.

114 Vgl. Jürgen Müller: Von der Odyssee eines christlichen Gelehrten – Eine neue Interpretation von Hans Holbeins Erasmusbildnis in Longford Castle, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 49/50, 1995/96, S. 179–211.

115 Bibel: Eph 5,8.

116 Bibel: Eph 5,11–13.

Ereignis der Lichtwerdung als Offenbarung des Göttlichen, die dem Menschen unverfügbar ist.

Svetlana Alpers hat im Rahmen ihrer Rembrandtstudie an die mythologische Gestalt des Proteus erinnert. Allerdings geht die amerikanische Forscherin der Figur nicht weiter nach. Proteus wird in der Odyssee als Hirte von Poseidons Robben und als Wahrsager beschrieben, der nur widerwillig den Menschen mit seinen Prophezeiungen zu Diensten ist. Seine besondere Eigenschaft besteht in unendlicher Wandlungsfähigkeit. Er kann jede nur denkbare Gestalt annehmen, um die Menschen über seine wahre Identität zu täuschen. Wilde Tiere kann er gleichermaßen nachahmen wie die vier Elemente. Durch seine Verwandlungen versucht er, sich der Aufgabe des Vorhersagens zu entziehen. So müssen ihn die Griechen auf der Heimfahrt von Troja überlisten, damit er ihnen den Weg nach Hause kundtut. Wandelbarkeit und göttliche Prophezeiung gehören zusammen.

Wie immer wieder betont wurde, spielt Proteus als Sinnbild extremer Veränderlichkeit in der Kunsttheorie Karel van Manders eine große Rolle. Im „Schilder-Boeck“ von 1604 ist sie geradezu zentral. So wird das Leben des Hendrick Goltzius als permanentes Rollenspiel beschrieben, das der Haarlemer Künstler jedoch nicht als Selbstzweck betreibt, sondern mit dem Ziel, die Wahrheit zu finden. Wenn Goltzius andere in seinem Leben und seiner Kunst über seine wahre Identität im Unklaren lässt, ist dies eine sokratische Geste. Er offenbart durch seine Taten, wie leicht sich die Menschen durch falsche Autoritäten blenden lassen. Der flämische Kunsttheoretiker hat seine Goltziusvita als ein wahres Lehrstück im Sinne der Ironie als Mittel zur Wahrheitsfindung gestaltet. Dies beginnt bereits im Exordium mit dem Geburtsdatum des Künstlers. Van Mander schreibt, Goltzius sei im Februar des Jahres 1558 geboren, am Tage von Pauli Bekehrung. Pauli Bekehrung aber wird in den Niederlanden am 25. Januar gefeiert. Auf diese Weise erhält der Leser den Hinweis, auf das Paulusmotiv in der Biographie des Künstlers zu achten.¹¹⁷ Doch nicht erst der Verfasser des „Schilder-Boeck“ nutzt die Parallelisierung von Paulus und Proteus, um den Künstler Hendrick Goltzius als schauspielernden Maler zu inszenieren. Schon Erasmus von Rotterdam kommt in unterschiedlichen Zusammenhängen auf die mythologische Figur des Proteus zu sprechen und bringt sie mit dem Apostel in Verbindung.

Um diesen bisher unentdeckten theologischen Hintergrund in seiner vollen Tragweite zu erfassen, muss jenes Adagium des Erasmus' noch einmal genauer betrachtet werden, das sich der Figur des Proteus widmet. Zunächst könnte

117 Zu dieser Deutung der Goltziusvita, vgl. Müller: *Concordia Pragensis*, S. 48–49.

man glauben, dass es im Adagium „Mach es wie der Polyp“ lediglich um das Problem weltklugen Verhaltens geht, wenn es heißt, jenes Sprichwort würde uns daran erinnern, uns jeder Lebenslage anzupassen: „Wir wollen es wie ein Proteus halten und je nach Sachlage uns in jede beliebige Gestalt verwandeln.“¹¹⁸ Doch wenn Erasmus Paulus den großen „Verstellungskünstlern“ zurechnet, so deshalb, weil der Apostel selbst seine eigene Wandlungsfähigkeit im 1. Korintherbrief zum Thema gemacht hat: „Den Juden bin ich ein Jude geworden, um Juden zu gewinnen; denen, die unter dem Gesetz stehen, bin ich, obgleich ich nicht unter dem Gesetz stehe, einer unter dem Gesetz geworden, um die zu gewinnen, die unter dem Gesetz stehen. Den Gesetzlosen war ich sozusagen ein Gesetzloser – nicht als ein Gesetzloser vor Gott, sondern gebunden an das Gesetz Christi, um die Gesetzlosen zu gewinnen. Den Schwachen wurde ich ein Schwacher, um die Schwachen zu gewinnen. Allen bin ich alles geworden, um auf jeden Fall einige zu retten. Alles aber tue ich um des Evangeliums willen, um an seiner Verheißung teilzuhaben.“¹¹⁹ Paulus verändert sich für die unterschiedlichen Menschen, um alle zu Christus zu führen. Paulus selbst ist eine Art Proteus, der um die eingeschränkten Perspektiven der Menschen weiß und sie jeweils berücksichtigt. Wir bedürfen zugänglicher Bilder und Perspektiven, um den Weg zu Christus zu finden. Diese paulinische Forderung steht hinter Rembrandts unendlicher Wandlungsfähigkeit.

Wie wir gesehen haben, kann es Ironie nur geben, wenn es dem Künstler gelingt, Ambivalenzen herzustellen. Er legt dem Betrachter Deutungen nahe, die sich sodann als falsch herausstellen. Ironie verlangt vom Maler Sinn für semantische Verkehrungen. Es geht um die Umkehrung des zunächst für wahr Gehaltene. Die Identität Rembrandts und seiner Zeitgenossen wurde durch christliche Werte und Kategorien bestimmt. Was ist Schuld, was Sünde und wie ist Erlösung denkbar? Aus dieser Perspektive ist Selbsterkenntnis immer auch ein Akt der Selbstbescheidung. In einem solchen christlichen Sinne erzählen seine Bilder vom Scheitern des Menschen. Viele seiner alt- und neutestamentlichen Bilderzählungen zeigen, wie Gott in das menschliche Schicksal eingreift. Ein gelungenes Leben ist ohne Gottes Hilfe undenkbar. Des Menschen Sinne stellen ungeeignete Instrumente dar, den eigentlichen Zustand der Welt zu erkennen. Der Mensch allein, ohne Gottes Hilfe, geht in die Irre. Vielleicht darf man es auch in einem tieferen Sinne als ironisch erachten, dass aus dem Christenverfolger Saulus der Apostel Paulus wird. Ein Wandel, der alles auf den Kopf stellt und nach menschlichem Ermessen unmöglich erscheint.

¹¹⁸ [Erasmus/Gail]: Adagia, S. 35.

¹¹⁹ Bibel: 1 Kor 9,20–23.

Wir wollen einen Moment innehalten, um die bisherigen Deutungen zusammenzufassen. Es wurde vorgeschlagen, unterschiedliche Aspekte von Ironie für die Kunst Rembrandts zu berücksichtigen. Zum einen das Phänomen der Bildironie, das sich höchst unterschiedlich äußern kann. Mit der Satire auf die Kunstkritik haben wir ironische Formen des Bildzitats aufgewiesen, die absichtlich durch eine obszöne Handlung verschleiert werden. Zum anderen wurde die Konzeption christlicher Ironie bei Erasmus vorgestellt, deren Bekanntheit auf populäre volkssprachliche Quellen zurückgeführt werden konnte. Des Weiteren wurde exemplarisch auf die Geschichte ironischer Erzählformen in der Tradition Caravaggios hingewiesen, deren Hell-Dunkel-Ästhetik den Künstler beeinflusst hat. Schließlich wurde auf das Problem des Künstlers als Proteus hingewiesen und mit dem Hinweis auf verschiedene Texte von Erasmus beantwortet, der im Rahmen seiner Konzeption des Welttheaters das menschliche Leben als Rolle definiert und die damit verbundene Ironie eines „schauspielernden Paulus“ besonders herausstellt. Es sei auch noch einmal an van Mander erinnert, der in seiner Inszenierung der Goltziusvita gleichermaßen auf Paulus und Sokrates zurückgreift. Nun wollen wir uns der klassischen Imitatiolehre widmen, die es vorzustellen und genauer zu untersuchen gilt, um Rembrandts Abweichungen von dieser Norm besser verstehen zu können.

Silenische Bilder

1 Das Problem der Nachahmung in der niederländischen Kunsttheorie

In der rhetorischen Theorie bezeichnet der Begriff der *Imitatio* die Aufgabe des Redners, sich an großen Vorbildern und bewährten Mustern zu orientieren. Vom Redner wird erwartet, dass er die berühmten Autoren der Antike auswendig lernt, um sie dann zu variieren und schließlich eigenständige Entwürfe zu versuchen. In der lateinischen Terminologie der Rhetorik wird dieser Dreischritt mit den Begriffen *Translatio*, *Imitatio* und *Aemulatio* bezeichnet.¹ Vorbildliche Motive der Antike oder der eigenen Vorgängergeneration zu übernehmen, gehört zu den Merkmalen der Bildenden Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts.² Dabei verdanken sich solche Übernahmen weniger der Bequemlichkeit der Künstler, als vielmehr dem Anspruch, das künstlerische Niveau der Vergangenheit als maßstäblich zu begreifen und zu bewahren. Die ästhetischen Standards der Vergangenheit dürfen nicht unterboten werden.³

Diese obligatorische Verwiesenheit auf die Tradition hat zur Ausbildung der Nachahmungslehre der *Imitatio artis* geführt, die seit dem 16. Jahrhundert auch in theoretischer Form für die Bildende Kunst greifbar ist und wichtige Anknüpfungspunkte in der antiken Rhetorik hat.⁴ Wenn man an Rembrandts Umgang mit antiken oder italienischen Vorbildern denkt, sind mehrere Untersuchungen zu nennen. Wir verdanken J. van Rijckevorsel, Kenneth Clark und C.G. Campbell wichtige Monographien zu Rembrandts Umgang mit bildnerischen Quellen.⁵ Aber so ergiebig diese Untersuchungen in Bezug auf einzelne

1 Vgl. allgemein Arno Reiff: *Interpretatio, imitatio, aemulatio. Begriff und Vorstellung literarischer Abhängigkeit bei den Römern*, Köln 1959. Zur Rezeption dieser rhetorischen Kategorien in der Kunsttheorie Karel van Manders vgl. Müller: *Concordia Pragensis*, S. 41–45.

2 Vgl. Klaus Irle: *Der Ruhm der Bienen. Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens*, Münster 1997 (= *Internationale Hochschulschriften*, Bd. 230), S. 13–19.

3 So erwähnt Irle exemplarisch Lebrun, der die schickliche Nachahmung antiker Vorbilder bei Poussin lobt. Vgl. Ebd. S. 11.

4 Vgl. Ebd. S. 7, S. 82–84 und S. 90–93.

5 Vgl. J.L.A.A.M. van Rijckevorsel: *Rembrandt en de traditie*, Rotterdam 1932; Kenneth Clark: *Rembrandt and the Italian Renaissance*, London 1966; C.G. Campbell: *Studies in the Formal Sources of Rembrandt's Figure Compositions*, Diss., London 1971.

ikonographische Motive auch sein mögen, so indifferent stellen sie sich in der Beurteilung von Motivübernahmen im Sinne der Zitierweise dar. Es bleibt bei diffusen Vorstellungen von „Einfluss“ und „Wertschätzung“.

Die beste Untersuchung zu diesem Thema stammt von Ben Broos, der zum ersten Mal den kunsttheoretischen Rahmen des Problems abgesteckt hat.⁶ Broos macht in Bezug auf Rembrandt unterschiedliche Kontexte für das Problem der *Imitatio* geltend und verweist auf Karel van Manders Verwendung des antiken Topos von den honigsammelnden Bienen, der bekanntlich auf Seneca zurückgeht.⁷ Demzufolge habe der Künstler – wie die Biene auch – den Nektar unterschiedlicher Blumen zu sammeln, um daraus süßen Honig zu machen.⁸ Mit diesem Topos geht das Ideal künstlerischer Synthese einher, die vom Künstler geleistet werden muss. Wenn van Mander diesen Topos in seinem theoretischen Lehrgedicht verwendet, so rät er den jungen Künstlern zugleich, die großen Vorbilder Dürer und Lucas van Leyden zu nutzen, um eigene Kunstwerke zu schaffen.⁹ Broos verweist im Zusammenhang mit künstlerischer *Imitatio* zudem auf den Wettstreit unter Künstlern, bei dem Zitiervorgang eine wichtige Rolle spielen, um den Anspruch der *Aemulatio* zu vergegenwärtigen, was für Rembrandts Verhältnis zu Jan Lievens und Peter Paul Rubens von großer Bedeutung war.¹⁰

Gehen wir nun näher auf die niederländische Kunsttheorie ein, so findet sich für das Problem künstlerischer *Imitatio* im ersten Buch von Karel van Manders „Grondt“ ein nachgerade klassischer Passus, in dem die jungen Maler zur Nachahmung ermahnt werden: „Malt, zeichnet, kritzelt, beschmutzt frisch einen Teil Papier, wovon ihr gewöhnlich viel habt. Stehlt Arme, Beine, Hände, Füße, es ist hier nicht verboten; die, die wollen, müssen den Rapiamus gut spielen. Gut gekochte Rüben geben eine gute Suppe.“¹¹ Selten ist die Arbeit des heranwachsenden Künstlers so einprägsam formuliert worden. Permanentes zeichnerisches Training und das Kopieren besonders gelungener Details werden dem jungen Maler als Übung empfohlen. Denn nur eine Suppe mit

6 Vgl. Ben Broos: *Rembrandt en zijn voorbeelden/Rembrandt and his sources*, Amsterdam 1985 (zugl. Katalog Museum Het Rembrandthuis, Amsterdam 1985), S. 4–7.

7 Vgl. Irle: *Der Ruhm der Bienen*, S. 7.

8 Vgl. [Karel van Mander]: *Das Lehrgedicht des Karel van Mander: Text, Übersetzung und Kommentar, nebst Anhängen über Manders Geschichtskonstruktion und Kunsttheorie*, hg. von Rudolf Hoecker, Haag 1916, (= Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte, Bd. 8), x, 16.

9 Vgl. Ebd. vi, 62, x, 6–7.

10 Vgl. Broos: *Rembrandt en zijn voorbeelden*, S. 5.

11 [van Mander/Hoecker]: *Das Lehrgedicht*, I, 46.

vielen guten Zutaten ist, wie jedermann weiß, besonders schmackhaft. Implizit wird dem Künstler damit geraten, aus mehreren Bildern unterschiedlicher Maler Details zu „stehlen“, um diese zu und in einem neuen Werk zu verbinden.

Im Unterschied zu Broos sei allerdings betont, dass van Mander im zitierten Passus nur einen – wenn auch wichtigen – Schritt im künstlerischen Entwicklungsprozess beschreibt, nämlich den des Anfängers. Das junge Talent muss durch permanente Übung hervortreten, und es bedarf zugleich der Orientierung an guten Vorbildern. Die Kunst der Malerei benötigt Maßstäbe. Wird das Talent greifbar, verlangt der nächste Schritt vom Künstler den Wettbewerb. Wenn im zehnten Kapitel des „Grondt“, das den Drapierungen und der Gewandung gewidmet ist, der junge Künstler noch einmal aufgefordert wird zu „rapen“, sich an den Dingen anderer zu orientieren und deren Erfindungen zu übernehmen, so ist auch damit eine Anfängerübung gemeint.¹² Denn diese Aufgabe bleibt den Lehrlingen vorbehalten, reife Künstler hingegen sollen eigenständig verfahren. Schon van Mander verdammt geistlose Nachahmung.

Grundsätzlich gilt, dass die frühneuzeitliche Kunsttheorie in Italien und den Niederlanden seit dem 16. Jahrhundert durch die Spannung von Qualitätssicherung einerseits und Originalitätsanspruch andererseits bestimmt wird. So kann es nicht verwundern, dass van Mander weniger im „Grondt“ als vielmehr in einigen Biographien seines „Schilder-Boeck“ das Problem angemessener und unangemessener Imitatio zum Thema macht. Alle möglichen Konstellationen finden Erwähnung: Lehrer, die ihre Schüler berauben; sogar eine frühe Form der Produktsplionage wird genannt, wenn Antonello da Messina bezichtigt wird, das Rezept der Ölmalerei, das in der van-Eyck-Vita zum Arcanum stilisiert wird, aus dessen Werkstatt gestohlen zu haben, um es nach Italien zu bringen.¹³ Die Malerei Italiens habe in den Norden kommen müssen, heißt es leitmotivisch im Exordium, damit sie in „Flandern an neuen Brüsten sauge“.¹⁴ Ähnlich diebisch geht es in der Dürervita zu. Hier wird erzählt, wie der Nürnberger nach Venedig reist, um sich gegen den dreisten Diebstahl von „Marc-Anton“ zur Wehr zu setzen, der unerlaubterweise das Marienleben kopiert hat.¹⁵ Nicht nur, dass Raimondi die Werke Dürers abkuppert; nein, er wagt es sogar, den Namen

¹² Ebd. x, 22.

¹³ Vgl. [Karel van Mander]: Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (von 1400 bis ca. 1615), Übersetzung nach der Ausgabe von 1617 und Anmerkungen von Hanns Floerke, Worms 1991, S. 33.

¹⁴ [van Mander/Floerke]: Das Leben der niederländischen und deutschen Maler, S. 23.

¹⁵ Ebd. S. 56.

des Bestohlenen anzubringen, was der Deutsche beim Rat der Stadt immerhin zu unterbinden weiß.¹⁶

Stellen wir uns Rembrandt als einen Leser van Manders vor, hätte ihm das „Schilder-Boeck“ viele literarische Beispiele angemessener und unangemessener Imitatio zur Verfügung gestellt.¹⁷ Exemplarisch hierfür kann die Biographie des „hervorragenden Malers Michael Coxcie van Mecheln“ stehen, in der sich eine aufschlussreiche Anekdote findet: Im Rahmen eines Auftrages für ein Altarbild habe der Maler Coxcie auf Raffaels *Schule von Athen* als Vorbild zurückgegriffen, ohne dies jedoch seinem Auftraggeber mitgeteilt zu haben. Als nun durch einen bei Hieronymus Cock erschienenen Reproduktionsstich das Werk des berühmten Italieners allgemein zugänglich wird, fällt die plumpe Übernahme auf und Coxcie ist blamiert. Offensichtlich geht es hier um geistigen Diebstahl.¹⁸ Van Mander empfindet das allzu wörtliche „Zitieren“ als unstatthaft. Denn mit der genannten Episode korrespondiert zugleich eine kritische Einschätzung des Malers aus Mecheln, von dem es heißt, er sei nicht „sehr reich in seinen Kompositionen gewesen“ und mache „wohl Anleihen bei den Italienern“.¹⁹ Die hier vorgeschlagene Lektüre der Coxcie-Vita als Exemplum unangemessener Imitatio bereitet van Mander schon im Exordium vor, wenn vom Ehrgeiz als Motor der Künste die Rede ist und davon, „Wie viel ein edler unverzagter Geist bei Manchem vermag, wenn ihn der Ehrgeiz andere in der Kunst zu übertreffen bewegt, [...]“.²⁰ Mit dieser Forderung künstlerischen Wettbewerbs bezieht sich der flämische Kunsttheoretiker mit großer Wahrscheinlichkeit auf Quintilian, der in seiner Rhetorik fordert, dass Imitatio zu Aemulatio führen muss.²¹

Es versteht sich von selbst, dass die Gefahren der Imitatiolehre nicht erst den Theoretikern der Renaissance oder des Barock aufgefallen sind, sondern schon ihren antiken Vorläufern, die davor gewarnt haben, die Notwendigkeit der Imitatio mit sklavischer Nachahmung gleichzusetzen. So schreibt Quintilian im zweiten Kapitel des zehnten Buches seiner „Institutio Oratoria“, das Wesen der Kunst bestehe zwar in der Nachahmung, doch müsse die recht verstandene Nachahmung zur Eigenständigkeit führen. Und in polemischer Absicht

16 Ebd. S. 56–57.

17 Vgl. Amy Golahny: Rembrandt's Reading. The Artist's Bookshelf of Ancient Poetry and History, Amsterdam 2003, S. 32–33 und S. 212.

18 Vgl. [van Mander/Floerke]: Das Leben der niederländischen und deutschen Maler, S. 246.

19 Ebd.

20 Ebd. S. 245.

21 [Karel van Mander]: Den grondt der edel vry schilder-const, hg. von Hessel Miedema, 2 Bde., Utrecht 1973, Bd. II, S. 414–415.

führt der römische Theoretiker aus, dass es geradezu schimpflich sei, sich mit dem zu begnügen und nur das Erreichen zu wollen, was man nachahme.²² Zwar baue alle Kunst auf der Vorhergehenden auf, doch sei es schwieriger zu Erfinden, als nachzuahmen. Gerade weil Nachahmung die „Ausführung aller Aufgaben so viel leichter macht“, sei es nötig, „behutsam“ und mit „eigenem Urteil“ bei der Nachahmung voranzuschreiten.²³ Die zunächst zurückhaltende Kritik wird immer offener, wenn es heißt: „Vor allem also: die Nachahmung als solche genügt nicht – schon weil es einen trägen Geist verrät, sich mit dem zufriedenzugeben, was andere erfunden haben.“²⁴ Ihren vorläufigen Abschluss findet diese Schelte, wenn zum zweiten Mal die Maler genannt werden, auf die „Wohltat aus fremder Hand“ hingewiesen und polemisch das Bild sklavischer Nachahmung in der Kunst entworfen wird: „[...] so, wie manche Maler keinen weiteren Ehrgeiz haben, als Bilder mit Maßstab und Linierung genau nachzeichnen zu können.“²⁵ Keine Entwicklung sei denkbar, wenn die Künstler lediglich die bewährten Rezepte ihrer Vorgänger wiederholt hätten. Um aber Neues zu entwerfen, könne man sich nicht bloß auf die anerkannten Regeln der Vergangenheit beziehen, sondern müsse sich auf sein eigenes Talent und seine Erfindungsgabe verlassen.

In der *Coxcie-Vita* will van Mander also sagen: Statt mit den italienischen Vorbildern zu wetteifern, hat es der Künstler dabei belassen, sie sklavisch nachzuahmen. Dies wird deutlich, wenn man den weiteren Verlauf der kurzen Biographie hinzuzieht. Denn im Anschluss an das Exordium heißt es über den Maler, er sei nach seiner Lehre außer Landes gereist und lange in Italien gewesen, wo er fleißig nach den Werken Raffaels und anderer gezeichnet habe. Außerdem habe er bei seiner Heimkehr eine Frau aus dem Süden mitgebracht, die ihn sowohl in Italien wie zu Hause „unter dem Pantoffel“ hatte und ihn häufig durch „[...] Ermahnungen über seiner Arbeit festhielt, wodurch sie die Ursache wurde, dass er ein kunstreicher und wohlhabender Mann ward.“²⁶ En passant erwähnt der Biograph, dass Coxcie nach dem Tod seiner italienischen Frau erneut heiratete, aber auch die zweite Frau hätte ihm keine Kinder geschenkt. Karel van Mander nutzt die *Künstlervita*, um seinen kunsttheoretischen Überzeugungen Ausdruck zu verleihen. Der flämische Maler wird als bloßer Kopist vorgestellt, der sich immer am Rocksäum italienischer Kunst festgehalten habe und dadurch zu keiner eigenständigen Position findet.

22 Vgl. [Quintilianus/Rahn]: *Ausbildung des Redners*, Bd. 2, x, 2, 7.

23 Ebd. Bd. 2, x, 2, 1–3.

24 Ebd. Bd. 2, x, 2, 4.

25 Ebd. Bd. 2, x, 2, 6.

26 [van Mander/Floerke]: *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler*, S. 245.

Dieser kunsttheoretische Kontext wird vollends offensichtlich, wenn man um die tatsächlichen Lebensumstände des Malers weiß. So war Coxcie tatsächlich zweimal verheiratet, allerdings nie mit einer Italienerin. Wenn es seiner Argumentation nutzt, ist van Mander durchaus bereit, „Fakten“ zu erfinden, die seine Sicht der Dinge verdeutlichen. So waren die Ehen keinesfalls kinderlos, sondern Coxcie hatte mit beiden Frauen mehrere Kinder. Der Biograph denunziert den Maler im umfassenden Sinne als unfruchtbar. In dieser Hinsicht ist schon ein Passus aus dem zweiten Buch des „Grondt“ aufschlussreich, in dem implizit vom Verhältnis der Nachahmung zur Inventio die Rede ist: „Die Erfindung muss von Jugend auf auch mitwachsen, sonst könnten wir schwerlich komponieren oder wir müssten uns nach den Schatzkästen anderer umsehen.“²⁷

Die im „Schilder-Boeck“ vertretene Kunsttheorie offenbart in struktureller Hinsicht die Schwierigkeiten, die mit der Imitatiolehre verbunden sind. Denn wie soll eigentlich geistreiche von geistloser Imitatio unterschieden werden? Wie lässt sich etwas angemessen bewerten, das in einem Fall als legitim und im nächsten als unoriginell erscheint? Dies ist ein ungelöstes Problem der Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und kann nur im Einzelfall entschieden werden. Während es für die niederländische Kunst des 16. Jahrhunderts noch als Leistung gelten konnte, sich antike oder italienische Vorbilder angeeignet und in neue Kontexte überführt zu haben, ist es der Malerei des 17. Jahrhunderts möglich, auf viele druckgraphische Reproduktionen zurückzugreifen, die solche Vorbilder verfügbar machen und ins Bewusstsein der Kenner gerückt haben. Die Motivübernahme eines wichtigen Vorbildes an sich garantiert keinesfalls mehr den ästhetischen Rang eines Kunstwerks. Beim Blick etwa auf Jan van Scorels frühe Michelangelo-Rezeption oder Jan Gossaerts Raffaelnachfolge fällt auf, wie „wörtlich“ die Flamen noch mit den Vorbildern verfahren. Sie präsentieren stolz ihr Wissen und überführen die Zitate in einen neuen Kontext. Rembrandt hingegen verfährt in seiner Kunst anders. Er verbirgt das übernommene Motiv bis zur Unkenntlichkeit, wie wir es ansatzweise schon kennengelernt haben.

Um diese Entwicklung vom 16. zum 17. Jahrhundert als eine Entwicklung hin zur Dissimulatio, also vom Vorzeigen bis zum Verbergen der entlehnten Motive, zu verdeutlichen, hat Broos auf einen Passus aus Philips Angels Kunsttraktat „Lof der Schilder-Konst“ aus dem Jahre 1642 hingewiesen, das van Manders Darlegungen in gewisser Hinsicht präzisiert.²⁸ Angels fordert, das Nachge-

²⁷ [van Mander/Hoecker]: Das Lehrgedicht, II, 16.

²⁸ Vgl. Broos: Rembrandt en zijn voorbeelden, S. 6.

ahmte so sehr mit der neuen Komposition zu verschmelzen, dass das übernommene Motiv nicht mehr entdeckt werden könne. Mit dieser Forderung folgt er der italienischen Kunsttheorie der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die das Ideal der *Dissimulatio artis* formuliert hat, wie es schon von Vasari gefordert wird. *Dissimulatio artis* bedeutet, das zitierte Vorbild klug zu verbergen. Dies setzt einen Abwägungsprozess des Künstlers voraus, denn mit der Übernahme eines bestimmten Motivs muss nun eine gelungene Variation einhergehen. Keinesfalls darf das Vorbild in seiner alten Funktion und Erscheinung wiederholt werden. Im Gegenteil muss mit seiner Verwendung ein veränderter inhaltlicher Aspekt einhergehen, der dem Motiv keinen Schaden in dem Sinne zufügt, dass es unmotiviert erscheinen könnte.

Der für Rembrandt wichtigste Anknüpfungspunkt für das Problem klassischer *Imitatio* wird ab dem Jahre 1637 allerdings Franciscus Junius gewesen sein. Dessen Werk „*De pictura veterum*“ bzw. „*De schilder-konst der oude*“ stellt das Referenzwerk klassizistischer Kunsttheorie dar. Hier nun erhält die *Imitatio*lehre eine geradezu metaphysische Begründung. Der Humanist beginnt sein Kapitel zur Nachahmung mit dem platonischen Topos, der Mensch stehe im Zentrum des Universums und sei fähig, Schönheit und Vollkommenheit des Kosmos zu kontemplieren.²⁹ Aus dieser Fähigkeit des Individuums, in der Anschauung des erhabenen Kosmos seine materiellen Bedingungen zu transzendieren, folgert Junius, dass der Mensch, auch wenn er nicht vollkommen sei, in seiner Anschauung immerhin Zugang zur Vollkommenheit habe.

Colette Nativel verdanken wir einen gründlichen Kommentar zum Problem der *Imitatio* bei Junius. Gemäß ihrer Untersuchung nimmt der Humanist eine vermittelnde Position ein. Einerseits verpflichtet er die Künstler auf die Nachahmung antiker Vorbilder, andererseits ermahnt er sie, nicht in routinierter Wiederholung der überlieferten Modelle zu erstarren.³⁰ Junius stehe in der Tradition Quintilians, der gefordert habe, sich nicht mit schlichter Nachahmung zu begnügen, sondern zur *Aemulatio* voranzuschreiten. Darüber hinaus mache der Humanist deutlich, dass es nicht reiche, lediglich einem, sondern dass man verschiedenen Vorbildern zu folgen habe, die entsprechend der Aufgabe gewählt werden sollen.³¹ Wie schon van Mander vor und Angels nach ihm, fordert auch Junius, das gewählte Modell sei zu *dissimulieren*.³² Gemäß dem

29 „[...] wat is doch den mensehe anders als een Schepsel 't welck, nae 't segghen van Quintilianus, naest by Godt comt, ghestelt in de Wereldt tot op-merckinge van al 't ghene de Wereldt in sijnen Schoot ver-vat.“ [Junius]: *De Schilder-Konst*, S. 4.

30 Vgl. [Junius/Nativel]: *De pictura veterum*, S. 483–484.

31 Ebd. S. 500–501.

32 Ebd. S. 505.

Humanisten soll damit sogar eine Verbesserung des Vorbildes einhergehen, um dem Anspruch des Fortschritts zu genügen. Nativel sieht Junius in der Tradition des Erasmus von Rotterdam, der in seinem Dialog „Ciceronianer oder der beste Stil“ aus dem Jahre 1528 gefordert hatte, nicht lediglich einem einzigen Vorbild zu folgen.³³

Unabhängig davon, welchen Theoretiker man für Rembrandt hinzuzieht, sprechen alle Quellen von der Aufgabe einer *Dissimulatio artis*. Diese Texte machen deutlich, wie motivische Übernahmen den Künstlern im 17. Jahrhundert Originalität abverlangen: Je unerwarteter der neue Einsatz des Motivs, desto größer die Fähigkeit zur *Inventio*. Von barocker Imitatiolehre jedenfalls ist die *Dissimulatio artis* nicht zu trennen: Man darf zwar zitieren, sich dabei aber nicht „erwischen“ lassen. Um den „Diebstahl“ zu verbergen, sind dem Erfindungsreichtum der Künstler keine Grenzen gesetzt. Motive erscheinen seitenverkehrt oder aus anderem Blickwinkel. Sie werden auseinander geschnitten und neu montiert. Männer werden zu Frauen, Erwachsene zu Kindern. Angezogene erscheinen nackt, aber auch umgekehrt werden Bekleidete ausgezogen. Dies alles sind Möglichkeiten, Motiventlehnungen zu verbergen. Hierin offenbart sich die Fähigkeit des Künstlers zur *Dissimulatio*.³⁴ Damit ist aber lediglich der praktisch-technische Teil beschrieben. Wenn ich das Motiv einer antiken Venus zur Darstellung einer Diana nutze, folge ich dem *Decorum*. Was aber, wenn aus der Liebesgöttin eine Küchenmagd wird?

2 **Imitatio oder Dissimulatio? Zur Praxis der Motivübernahme am Beispiel von Michelangelos *Cascina-Schlacht***

In kunstgeschichtlicher Hinsicht gehört das Problem der Motivübernahme vornehmlich in das Arbeitsfeld der Ikonographie, befasst sich diese doch mit der Herleitung einzelner Bildmotive aus einer langen und reichen – bildlichen wie textlichen – Tradition. Die historische Leistung der Ikonographie in der Nachfolge Warburgs und Panofskys war denn auch die Erarbeitung von Typen-

33 Ebd. S. 506. Gegenüber Nativels Deutung sind allerdings erhebliche Zweifel anzumelden. Passagenweise liefert Erasmus geradezu eine Denunziation antiker Beredsamkeit, um eine christliche Rhetorik einzufordern. Dies lässt Nativel vollkommen außer Acht.

34 Zuletzt, wenn auch mit sehr unvollständiger Bibliographie, vgl. Christiane Kruse: *Ars latet arte sua. Zur Kunst des Kunstverbergens im Barock*, in: *Animationen/Transgressionen. Das Kunstwerk als Lebewesen*, hg. von Ulrich Pfisterer und Anja Zimmermann, Berlin 2005 (= *Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte. Studien, Theorien, Quellen*, Bd. iv), S. 95–113.

und Motivgeschichten, die das Fortleben von Bildelementen oder ganzen Bildkonzepten über große Zeiträume aufzeigen konnten. Die Vorgehensweise dieser Form der Ikonographie, die ihren Blick auf die „longue durée“ des bildlichen Traditionszusammenhangs gerichtet hielt, ist allerdings mit dem Problem behaftet, von einer Selbstdurchsetzung des Motivkanons auszugehen und die individuelle Aneignung und Umgestaltung durch die historischen Künstler-subjekte für weniger zentral zu erachten. Warburg unterscheidet nicht, ob Künstler in semantischer Hinsicht affirmierend oder ironisch gebrochen mit dem Vorbild umgehen. Der Bilderatlas ist hierfür ein beredtes Zeugnis.³⁵

Die Problematik einer typengeschichtlich orientierten Kunstgeschichte lässt sich bereits an den kunsthistorischen Begriffsschöpfungen ablesen, die den Fachdiskurs lange Zeit bestimmt haben. Warburgs Prägung der „Pathosformel“, Jan Białostockis Rede von den „Rahmenthemen“ und E. Löwys Prinzip der „Typenwanderung“ suggerieren im Hinblick auf die Überlieferung von Bildmotiven ein anonymes Geschehen, das sich gewissermaßen von selbst vollzieht – geradezu jenseits auktorialer Entscheidungen und Intentionen.

Wie die Mentalitätengeschichte betreibt auch die Typengeschichte tendenziell eine Marginalisierung der historischen Subjekte und damit eine Unter-

35 Vgl. [Aby Warburg]: Der Bilderatlas MNEMOSYNE, hg. von Martin Warnke, Berlin 2000 (= Aby Warburg. Gesammelte Schriften, Studienausgabe, Zweite Abteilung, Bd. II., 1), S. 100, Tafel 55. Als Beispiel sei auf jene Bildtafel aus dem Bilderatlas mit dem Titel „Parisurteil ohne Auffahrt. Nach d. Sark[ophag]: Peruzzi und Marcanton. Auffahrt und Zurücksinken. Narzissmus [sic]. Plein air als Substitution des Olymp. Entlehnung Manet-Carracci. Promenierendes Paar“ verwiesen. Die meisten Abbildungen stellen Parisurteile dar, andere hingegen scheinen hinzugefügt, um das Wandern ikonographischer Formeln zu belegen, die den berühmten Kupferstich desselben Themas von Marcantonio betreffen, der auf einen Entwurf Raffaels zurückgeht. So zeigt Warburgs Bilderatlastafel sowohl den Stich von Marcantonio als auch zwei Kopien nach diesem. Zum einen ein um 1550 entstandenes Relief von Hans Ässlinger, das sich heute im Bayrischen Nationalmuseum befindet, zum anderen ein Gemälde von Nicolaes Berchem, der den Kupferstich quasi in Farben ausführt. Im Zusammenhang der Warburgschen Tafel findet sich auch die Abbildung der linken Hälfte von Sebald Behams *Jungbrunnen*, bei dem auch der Nürnberger Künstler auf den Kupferstich des Italieners zurückgegriffen hat. Sowohl die melanancholisch aus dem Bild blickende Figur übernimmt er von Raffael als auch den Rückenakt der Athene, der bei dem Hamburger Gelehrten nicht zu sehen ist, weil sich das Zitat auf der fehlenden Hälfte des Holzschnitts befindet. Dass Beham mit dem Stich nach Raffael bestens vertraut war, belegt seine Darstellung des „Adam“, die das Parismotiv Marcantonios wiederholt. Warburg übersieht allerdings die ironische Absicht des Nürnberger Künstlers. Vgl. hierzu Müller: Italienverehrung als Italienverachtung, S. 309–318.

bewertung individueller Sinnkonfigurationen.³⁶ Bestenfalls wird das singuläre Werk als Schnittstelle vielfacher Traditionslinien ausgewiesen. Folglich führte dieser Ansatz oft zu einer Beschränkung auf eine Einfluss- und Quellenforschung, für die das ästhetische Wirkpotential und damit einhergehend das Sinnpotential der Werke geringere Relevanz hatte. Dies gilt ebenso für das Problem der mit der Motivübernahme verbundenen Bedeutung. Der Aufweis einer vorhandenen Traditionslinie ist wichtiger als die damit verbundene Absicht.

In der Terminologie Saussures könnte man kritisch anmerken, dass in der konventionellen Ikonographie eher die *Langue* als die *Parole* im Zentrum der Aufmerksamkeit stand oder gar das eine mit dem anderen verwechselt wurde.³⁷ So kann die Typengeschichte im Sinne der *Langue* Sinnvermutungen verifizieren oder falsifizieren und zugleich als heuristisches Mittel bei der Suche von konkreten Bezügen dienen. Die Leistungsfähigkeit dieses Ansatzes ist also in keiner Weise zu bezweifeln. Hinsichtlich der Einzelwerke und der jeweiligen Zwecke und Funktionsweisen von Entlehnungen oder Zitaten bedarf es freilich größerer Präzisierung und Differenzierung.³⁸

36 Vgl. Markus Reisenleitner: Der Umgang der modernen Kulturgeschichtsschreibung mit Intertextualität in der Frühen Neuzeit, in: Intertextualität in der Frühen Neuzeit. Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven, Bd. 11, hg. von Wilhelm Kühlmann und Wolfgang Neuber, Frankfurt a.M./Berlin/New York [u.a.] 1994, S. 1–30, hier S. 3 ff.

37 Saussure über *langue* und *parole*, vgl. Ferdinand de Saussure: *Cours de linguistique générale*. Zweisprachige Ausgabe mit Einleitung, Anmerkung und Kommentar versehen von Peter Wunderli, Tübingen 2013, S. 81–223.

38 Einen ersten verdienstvollen, doch unzureichenden Versuch, hier zu genaueren Ergebnissen und zu einer begrifflichen Klärung zu kommen, hat 1974 Donat de Chapeaurouge in seiner Studie über Wandel und Konstanz in der Bedeutung entlehnter Motive unternommen. Bereits der Titel der Untersuchung signalisiert sein verstärktes Interesse an den semantischen Konsequenzen von Entlehnungen. Völlig zurecht wendet er gegen Białostockis Begriff der „Rahmenthemen“ ein, dass mit diesem „eine Kontinuität der Bedeutung bei Motivübernahmen suggeriert wird, die nicht den Tatsachen entspricht“ und ergreift folglich Partei für eine weniger festlegende Herangehensweise, bei der „der Interpretation im Einzelfall ein größerer Spielraum offen gehalten ist.“ Vgl. Donat de Chapeaurouge: *Wandel und Konstanz in der Bedeutung entlehnter Motive*, Wiesbaden 1974, S. 11. Problematisch ist allerdings de Chapeaurouges Verständnis von „Bedeutung“, das allzu sehr der allgemeinen Typengeschichte verpflichtet bleibt. Denn letztlich ist auch für ihn die Bedeutung eines Motivs nur eine allgemeine Oberkategorie – eben im Sinne eines „Rahmenthemas“ oder einer „ikonographischen Formel“. Wenngleich er nicht von einer notwendigen Bedeutungskonstanz ausgeht, so verkürzt er doch den Bedeutungsbegriff letztlich auf die bloße ikonographische Typenidentifikation. Vgl. de Chapeaurouge: *Wandel und Konstanz in der Bedeutung entlehnter Motive*, S. 33–40, S. 66–69.

So hat es die traditionelle Ikonographie versäumt, sich intensiver um eine Theorie des Bildzitats zu bemühen. Die künstlerische Aneignung fremder Formfindungen wird entweder als Selbstverständlichkeit hingenommen oder eben im Rahmen rhetorischer Imitatiotheorie erörtert. Letzterer Ansatz, der seit Rensselaer Lees grundlegender Studie „*Ut pictura poesis*“ aus dem Jahre 1940 systematisch entfaltet und auf zahlreiche Gebiete frühneuzeitlicher Kunst angewandt wurde, konnte einen historischen Diskurshorizont erschließen, vor dem das Phänomen in seinen Grundzügen erklärbar wurde.³⁹ Die Tatsache also, dass eine Typengeschichte überhaupt nur deshalb erstellt werden kann, weil es eine Praxis der Nachahmung gegeben hat, führt zur Notwendigkeit der Rückbindung ikonographischer Fragestellungen an die Imitatiolehre: Nur so wird eine Historisierung der motivgeschichtlichen Ikonographie möglich, die dann auch spezifische Aussagen über individuelle Werke erlaubt. Denn das festzustellende Defizit typengeschichtlicher Forschung erweist sich vor allem bei der Interpretation des einzelnen Werkes, dessen Bedeutung sich gerade nicht in der Entsprechung zum allgemeinen Typus erschöpft. Das Problem künstlerischer Aneignung betrifft die Integration fremder Elemente – mögen sie stammen, woher sie wollen – in das entstehende Werk. Während also die Assimilation eine Angleichung ans Fremde impliziert, bringt der Terminus der Aneignung die Angleichung des Fremden an das Eigene zum Ausdruck. Imitatio bedeutet in diesem Fall die Modifikation vorgängiger Motive, die gleichwohl erkennbar bleiben müssen, um als Zitate gelten zu können.

Wir sind es gewohnt, zunächst einmal den „formalistischen“ Aspekt der Imitatio zu betonen, denn zu dem zitierten Vorbild ist zumeist eine anerkannte ästhetische Autorität hinzuzudenken und so handelt es sich vermeintlich um die Wiederholung oder das Zitat eines „großen Kunstwerks“. Doch mit der formalen Übernahme geht eine semantische Akkumulation einher, die dem Betrachter über den zitierten Kontext einen Sinnhorizont eröffnet, in dem sich die Lektüre des Bildes zu vollziehen hat.

Der Frühen Neuzeit sind Form und Inhalt gleichursprünglich. So findet die Inventio nicht im luftleeren Raum statt, muss sich der Künstler doch zuerst mit dem Stoff vertraut machen, den er darstellen will, um sodann die Auswahl seiner künstlerischen Mittel zu treffen. Ausdrücklich ermahnt van Mander den jungen Maler, vor dem eigentlichen Malen alles gründlich zu überdenken: „[...] macht euch, wenn ihr an die Erfindung geht, gründlich und mit scharfer Aufmerksamkeit mit dem Stoff eures Entwurfes bekannt durch wiederholtes Lesen

39 Vgl. Rensselaer Lee: „*Ut pictura poesis*“. The Humanistic Theory of Painting, in: The Art Bulletin 22, 1940, H. 4, S. 197–269.

[...].⁴⁰ Für einen heutigen Interpreten bedeutet dies, nicht nur zu erkennen, dass eine Übernahme stattfindet, sondern das Warum ist die entscheidende Frage. Dabei evozieren sich Form und Inhalt wechselseitig, denn bei einer Motivübernahme wird über formale Ähnlichkeit eine semantische Differenz hergestellt. Das heißt, in der Übernahme treten Form und Inhalt auseinander. Und zwar sowohl in Bezug auf das Vor- als auch das Abbild. Zitierendes und zitiertes Bild bleiben erkennbar, wobei unter „Zitat“ keinesfalls bloß die wörtliche Übernahme gemeint sei. Wir werden angeleitet, nach bestimmten, mit der Motivübernahme einhergehenden Kontexten zu suchen und diese zu reflektieren. So gesehen haben Zitate einen metonymischen Charakter.

Mit der Praxis der Motivübernahme entsteht die Möglichkeit komplexer Bilderzählung. Zitate oder Motivübernahmen generieren einen semantischen Mehrwert über das Dargestellte hinaus und erlauben, eine ironische Erzählhaltung Bild werden zu lassen. Zitate basieren auf einer Ästhetik des Ähnlichen, bei der es um die Assoziationsfähigkeit des Betrachters geht. Ihm wird ein Wechselspiel von Einbildungskraft und Verstand abverlangt. Ja, der Rezipient hat die Aufgabe, die rein sinnliche Präsenz des Bildes notwendig auf ein Nicht-anwesendes hin zu transzendieren, um durch die virtuelle Kopräsenz eines anderen Werkes zusätzliche Bedeutungskomplexe assoziierbar werden zu lassen. Auf diese Weise ermöglicht die Praxis der Motivübernahme ein ökonomisches Erzählen. Motivübernahmen sind die effizienteste Möglichkeit narrativer Komplexitätssteigerung unter der Maßgabe gegenständlicher Darstellung. Mit einem Wort: Zitate oder Motivübernahmen ermöglichen Erzählökonomie.

Dieses Problem der Motivübernahme wollen wir uns an einem prägnanten Beispiel vor Augen führen, um die semantische Varianz innerhalb der Aneignung zu verdeutlichen. Dafür ist es allerdings nötig, einen Moment Rembrandts Kunst zu verlassen, um Kunstwerke des 16. und frühen 17. Jahrhunderts zu studieren. Schon die bisherigen Bildanalysen haben gezeigt, dass ein Vorbild immer dann einfacher zu entdecken ist, wenn es als besonders berühmt gelten kann. Mit anderen Worten muss es einem etablierten Kanon entstammen, der den Kunstkennern allgemein zugänglich ist. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts wird ein solcher Kanon zum ersten Mal fassbar. Mag auch im Laufe des 15. Jahrhunderts die Vorbildfunktion antiker Kunst eine immer größere Bedeutung gewonnen haben, so ist erst mit der Kunstpolitik von Papst Julius II. ein Kanon entstanden, der selbst für seine Gegner verbindlich geworden ist.⁴¹

40 [van Mander/Hoecker]: Das Lehrgedicht, v, 7.

41 Vgl. Müller: Ein anderer Laokoon, S. 389–414. Zuletzt: Jessica Buskirk und Bertram Kaschek: Kanon und Kritik. Konkurrierende Körperbilder in Italien und den Niederlanden, in: Jenseits der Geltung. Konkurrierende Transzendenzbehauptungen von der Antike bis zur Gegenwart, hg. von Stephan Dreischer u. a., Berlin 2013, S. 103–126.

Dies hängt zweifelsohne mit der Berühmtheit der für ihn arbeitenden Künstler, der von ihm im Belvederegarten angelegten Antikensammlung, aber vor allem der Verbreitung der berühmten Kunstwerke seiner Sammlungen im Medium des Kupferstichs zusammen.⁴² Julius II. ist es gelungen, einen Kanon zu etablieren, der bis heute Bestand hat: Die Werke Michelangelos und Raffaels, die berühmtesten Werke der Antike, wenn man an die Laokoongruppe und den *Apoll von Belvedere* denkt, zählen zu den unüberbietbaren Pezzi grossi abendländischer Kunst, die den Ruhm päpstlichen Mäzenatentums ausmachen. Erst die Berühmtheit solcher Werke lässt die Imitatiolehre im Sinne anspielungsreichen Zitierens funktionieren.

Darüber hinaus setzt die Kunst der Anspielung aber nicht nur einen zitierfähigen Kanon besonders gelungener Werke voraus, sondern auch seine Überschaubarkeit. Nur wenn die Zahl der Vorbilder klein bleibt, können Anspielungen verifiziert werden. Nur die Endlichkeit des Kanons garantiert Wiedererkennbarkeit, ohne die Imitatio artis undenkbar wäre. So sind es immer dieselben Werke der Antike, Michelangelos oder Raffaels, die zitiert werden. Diese Werke müssen nicht zwingend im Besitz des Papstes sein, aber nicht selten befinden sie sich in Rom oder Florenz.

Als ein solches kanonisches Kunstwerk dürfen wir sicherlich Michelangelos Entwurf für die *Cascinaschlacht* (Abb. 34) aus dem Jahr 1506 bezeichnen, von der sich ein nicht überlieferter Karton in Florenz befunden hat. Lediglich der Kopie von Bastiano da Sangallo haben wir es zu verdanken, dass uns eine Vorstellung des Werks überliefert ist. Die *Cascinaschlacht* erzählt eine Episode aus dem Krieg zwischen Pisa und Florenz. Sie zeigt Soldaten, die sich durch ein Bad erfrischt haben und, vom Gegner überrascht, nun ins Gefecht ziehen müssen. Dabei fällt auf, wie unterschiedlich Michelangelo die dargestellten Personen agieren lässt; ja, wie wichtig es dem Künstler war, ein Maximum an Variatio vorzuführen. Alte und Junge, aufgeregte und entspannte Personen, Angekleidete und Nackte zeigt sein Bild gleichermaßen. Die Episode erscheint geradezu als Vorwand, eine Vielzahl an Affektstudien präsentieren zu können. Man achte auf die unterschiedlichen Aktionen, die in alle Richtungen zugleich zu führen scheinen. Die Blicke des Betrachters werden immer weiter gelenkt und man glaubt, die Anspannung der Kämpfer förmlich mitzerleben. Besonders eindringlich ist der ältere Krieger im Zentrum, der sich schreiend auf den Betrachter zubewegt und dadurch die ästhetische Grenze aufhebt.⁴³

42 Vgl. Müller: Ein anderer Laokoon, S. 399.

43 Raffael übernimmt dieses Spiel mit der ästhetischen Grenze in seiner Darstellung des Bethlehemitischen Kindermords.



ABB. 34 Bastiano da Sangallo (nach Michelangelo): *Cascinaschlacht*, ca. 1542, Öl auf Holz, Grisaille, 76,5 × 129 cm, Norfolk, Holkham Hall, Sammlung des Earl of Leicester (Inv.-Nr. HLK18057) © COLLECTION OF THE EARL OF LEICESTER, HOLKHAM HALL, NORFOLK / BRIDGEMAN IMAGES

Michelangelos *Cascinaschlacht* war unter Künstlern ein wichtiges Studienobjekt, wenn man Benvenuto Cellinis Autobiographie glauben darf. Cellini berichtet von der Vorbildlichkeit der Motive, die immer wieder von jungen Künstlern kopiert wurden.⁴⁴ Dies gilt vor allem für den jungen Mann (Abb. 35) unmittelbar links von der vertikalen Bildachse, der im Begriff ist, seine Hose an der Seite zu schließen. Dafür hat er einen Fuß auf einen Stein gestellt und nestelt an seiner Hose. Er stellt ein Sinnbild der Grazie dar.⁴⁵ Denn die Schönheit seiner Gebärde ist nicht von der Selbstvergessenheit zu trennen, mit der dieser Krieger seine Handlung vollführt. Er ist vollkommen ruhig und konzentriert, obwohl um ihn herum alles in Aufruhr begriffen ist. Michelangelo sind in der *Cascinaschlacht* eine ganze Reihe berühmter Erfindungen gelungen, aber die Gestalt des jungen Kriegers ist besonders berühmt geworden.

44 Vgl. [Benvenuto Cellini]: *Mein Leben. Die Autobiographie eines Künstlers aus der Renaissance*, übersetzt von Jacques Laager, Zürich 2000, S. 34.

45 Zur Auffassung der Grazie besonders im 16. Jahrhundert vgl. Samuel Holt Monk: „A Grace Beyond the Reach of Art“, in: *Journal of the History of Ideas. A Quarterly Devoted to Intellectual History* 5, 1944, H. 2, S. 131–150.



ABB. 35 *Bastiano da Sangallo (nach Michelangelo): Cascinaschlacht, Detail, ca. 1542, Öl auf Holz, Grisaille, 76,5 × 129 cm, Norfolk, Holkham Hall, Sammlung des Earl of Leicester (Inv.-Nr. HLK18057)*

Daher findet sich dieser unter den einzelnen Figuren, die Marcantonio Raimondi kopierte, auf einem Kupferstich von 1517 seitenverkehrt wieder.⁴⁶ Dabei hat Raimondi ihn isoliert und neben einer Säule dargestellt. Diesen Stich könnte man als Hommage an Michelangelos berühmtes Kunstwerk deuten, aber er hat auch die Funktion, eines seiner berühmten Motive zu verbreiten und es für die Nachahmung bereitzustellen. Sogar Raimondi selbst greift auf dieses Motiv zurück. Im Rahmen einer Mars-und-Venus-Darstellung (Abb. 36) nutzt er es für seine Gestaltung der Göttin der Liebe. Sie nestelt nun aber nicht wie Michelangelos Krieger an einem Kleidungsstück, sondern schiebt den aufdringlichen Amor beiseite, der sie in Richtung des Kriegsgottes drängt. Venus ist im Begriff, die Hand des Knaben zu lösen, die sich auf ihrem Oberschenkel befindet. Mars hingegen wartet und weist auf einen hochragenden Ast an einem ansonsten kahlen Baum, was meines Erachtens als Zeichen des gewünschten Liebesaktes gedeutet werden kann.

Interessant ist nun die Frage, wie mit dem Vorbild umgegangen wird. Denn offensichtlich hat es der Reproduktionsstecher einem neuen Kontext zugeführt, der es schwer lesbar macht. Er hat die Figur an einer parallel zu den Schultern des Kriegers gedachten Achse gespiegelt. Zudem hat er den angezogenen Krieger in eine nackte Göttin verwandelt. Alle diese Veränderungen sind Teil der *Dissimulatio artis*, die das Vorbild unerkennbar machen, aber gleichzeitig von der ästhetischen Wirkung der *Grazie* profitieren. Doch tritt hier auch deutlich vor Augen, wie aus einer Rückenansicht eine *En-face*-Darstellung wird. Um diese Veränderung des Standmotivs vorzunehmen, hätte Raimondi lediglich mit einer Gliederpuppe das Motiv nachstellen müssen, um dieses dann in seinem Sinne drehen und in Position bringen zu können.⁴⁷

Marcantonios Umsetzung dissimuliert zwar das Vorbild, ist aber auf keinen Fall als ironisch anzusehen. Im Gegenteil nutzt er ein ausgewähltes Beispiel künstlerischer *Grazie* und überführt es in einen neuen und passenden Kontext. Die Motivformulierung Michelangelos ließe sich entsprechend als *Topos* begreifen, mit dem die implizite Forderung einhergeht, eine ähnlich anmutige Gestalt zu erfinden, ohne dabei lediglich das Vorbild zu wiederholen. Einem solchen *Topos* kommt die Aufgabe zu, nachfolgenden Künstlern bei der Entwicklung neuer Varianten einer bestimmten Figuration dienlich zu

46 Marcantonio Raimondi (nach Michelangelo), *Junger Krieger*, 1517, Kupferstich, 16,4×12,1 cm. Vgl. The Illustrated Bartsch. The Works of Marcantonio Raimondi and of his School, hg. von Konrad Oberhuber, Bd. 27, New York 1978, S. 132, Abb. 463.

47 Zur Verwendung von Gliederpuppen in der Frühen Neuzeit vgl. Katja Kleinert: *Atelierdarstellungen in der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts*, Berlin 2006, S. 77.



ABB. 36 *Marcantonio Raimondi: Mars, Venus und Eros, 1508, Kupferstich, 29,2 × 20,8 cm, Amsterdam, Rijksmuseum (Inv.-Nr. RP-P-OB-11.960)*

sein.⁴⁸ Er lädt zwar zur Nachahmung ein, jedoch weniger um eine Wiederholung im wörtlichen Sinne zu generieren, als vielmehr um Veränderung oder doch zumindest Abwandlung hervorzubringen. Darin besteht die eigentliche Leistung der Imitatiolehre im Sinne der *Dissimulatio artis*. Wiederholung führt zu Veränderung.

Paradoxerweise ist die Lehre von der *Imitatio artis* konservativ und innovativ zugleich. Wenn hier von einem *Topos* die Rede war, dann ist damit nicht der Inhalt, sondern die äußerliche Formel bezeichnet. Man könnte das michelangeleske Motiv in jede andere noble Figur verwandeln, aber nicht in eine plumpe Bäuerin oder eine niedere Bildperson. Das Funktionieren der Imitatiolehre setzt Gleichartigkeit des Bildpersonals im Sinne der Übertragbarkeit und im Sinne von Rang oder Würde voraus.

Aber wer entscheidet über die nachahmenswerten Vorbilder? Und wer über Gleichartigkeit? Wem obliegt es, einem Thema Schönheitlichkeit zuzuweisen? Solche Entscheidungen liegen vermeintlich beim Künstler. Er muss abwägen, ob der Einsatz eines bestimmten Vorbildes sinnvoll ist. Ob man will oder nicht, Zitate oder Motivübernahmen verfestigen einen Kanon und setzen ihn gleichzeitig immer schon voraus. So ist in der Regel die Verfügbarkeit der Kunstwerke im Medium des Kupferstichs der individuellen Künstlerentscheidung zur Nachahmung vorgängig. Dass die Methode der *Imitatio artis* Systemzwang und Konformitätsdruck ausübt, der immer wieder dieselben Kunstwerke und Künstler favorisiert, wird auch den Künstlern der Frühen Neuzeit nicht verborgen geblieben sein, besonders jenen nicht, die im Norden gearbeitet haben. Wer auf Michelangelo oder Raffael zurückgreift, wird unter Umständen Kunstwerke zitieren, die sich im Besitz des Papstes befinden und damit einen gewissen kulturellen Führungsanspruch der katholischen Kirche unterstützen. Erinnern wir uns. Wir haben zwei Formen des Zitats kennengelernt. Raimondi isoliert und reproduziert das Motiv des anmutigen Kriegers einmal „wörtlich“, ein anderes Mal dissimuliert er es kunstvoll, um dadurch eine verführerische Venus auftreten zu lassen und zu schmücken. Dies sind gängige Verfahren klassischer Imitatiolehre.

Wie eine subversive Antwort auf den mit der Imitatiolehre einhergehenden Kanon ausfallen kann, soll unsere nächste Interpretation zeigen. Denn obwohl es sich um dasselbe michelangeleske Vorbild handelt, verhält sich nun alles anders, als es die konventionelle *Imitatio artis* vorsieht. Die kleine Tafel Jan van Amstels (**Abb. 37**), die in die Zeit um 1535 datiert wird, zeigt eine auf den ersten Blick schwer zu identifizierende Genreszene. Dargestellt ist ein Liebespaar,

48 Vgl. Müller: *Concordia Pragensis*, S. 39–40.



ABB. 37 *Jan van Amstel: Liebespaar auf Wallfahrt, um 1535, Öl auf Holz, 21 × 28 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kunstmuseum des Landes Niedersachsen © MUSEUMSFOTOGRAF*

das sich während einer Wallfahrt absentiert hat. Die Kopfbedeckungen des Paares, denen dreieckige Wallfahrterfährnchen aufgesteckt worden sind, sehen wir achtlos ins Gras geworfen. Der junge Mann ist im Begriff, sich auszuziehen. Er nestelt an seiner Hose, aus der schon das plissierte Hemd heraushängt. Begehrlich blickt er auf die junge Frau zu seinen Füßen, die ihre Arme weit geöffnet hat. Auf ihrer schwarzen Schürze liegen Rosenkranz und Kruzifix. Die junge Frau nutzt ihre Schaubie wie eine Decke, auf der sie Platz genommen hat. Zudem hat sie ihr schwarzes Mieder geöffnet. Jochen Becker hat auf den topischen Charakter der Darstellung hingewiesen und Quellen benannt, die die Gefahr sexueller Verführung während einer Wallfahrt zum Thema machen.⁴⁹ Diese Schriften reichen von Augustinus bis ins 17. Jahrhundert, bleiben aber unspezifisch für die Zeit der Entstehung des Bildes.⁵⁰

49 Vgl. Jochen Becker: Puff, Passion und Pilgerfahrt – Zu Bildthemen des Braunschweiger Monogrammistens, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 55, 1994, S. 21–41.

50 Ähnliches gilt für die kleine Monographie, die Markus Müller dem Bild gewidmet hat, der auf die Minne-Ikonographie eingeht und das Paar als Lasterbeispiel deutet. Alle dort auf-

Der Künstler hat für seine Komposition einen klaren Aufbau gewählt. An den verborgenen Ort im Vordergrund unterhalb des Baumes schließt sich im Mittelgrund ein Kornfeld an. Im Hintergrund erkennt man ein Städtchen oder Dorf, dessen Häuser sich entlang einer Straße erstrecken. Hier bewegt sich der Zug der Pilger. Rechts von der vertikalen Bildachse ist ein Kirchturm zu sehen, der alles überragt. Auffällig ist in diesem Zusammenhang, dass sich die rechte Hand der Frau auf derselben Achse befindet wie der Kirchturm. In der Sekundärliteratur wurde auf eine Kirmes im Hintergrund hingewiesen.⁵¹ Van Amstel hat sich offensichtlich an Marcantonios Variation des Michelangelomotivs in dessen Mars-und-Venus-Kupferstich orientiert, womit ihm ein interessanter Kommentar gelingt. Denn er bezieht sich damit nicht mehr nur auf die gelungene Grazie, sondern auf eine Liebeszene. Allerdings wird bei ihm aus der Göttin der Liebe ein geiler Pilger. Und bedenkt man das hindurchscheinende „Urbild“, so stellt man fest, dass, während sich Michelangelos junger „Krieger“ anzieht, der vermeintlich „fromme“ Galan im Begriff ist, sich zu entkleiden. Aus ehrenvollen Heldentaten werden verbotene Liebesabenteuer. Dies stellt tatsächlich eine ironische Geste dar. Die „hohe“ Form wird erniedrigt und zugleich ihre Äußerlichkeit durch den nordeuropäischen Künstler erwiesen. Van Amstel missachtet offensichtlich das mit der Imitatiolehre einhergehende Decorum.⁵² Er wählt sozusagen ein unpassendes Zitat, das er freilich geschickt dissimuliert. So ist es kein Zufall, dass das italienische kanonische Vorbild in einen sexuell-religiösen Kontext übersetzt wird.

Die ironische Verkehrung wird sogar noch weiter getrieben, denn van Amstel spielt mit dem Problem der Zeichenhaftigkeit religiöser Symbole. Dabei macht er sich über die Pseudofrömmigkeit der Wallfahrer lustig und übersetzt alles in pure Wörtlichkeit. Dies beginnt mit dem erotischen Liebespiel der beiden Personen, erinnern die geöffneten Arme der Frau und der stehende, ihr zugewandte Mann doch ironischerweise an Noli-me-tangere-Darstellungen. Ein solcher ironischer Hintersinn findet auch im Weizenfeld und der dazugehörigen Vorstellung der Wandlung im Sinne der Eucharistie eine Fortsetzung. Ebenso haben die Mohn- und Kornblumen, die effektiv gegen die hellen Kornähren abgesetzt werden, im Kontext christlicher Ikonographie einen Hintersinn, der sich wiederum in Nichts auflöst.⁵³

geführten Beispiele zeigen Liebespaare in freier Natur, aber kein einziges verweist auf den Kontext einer Wallfahrt. Vgl. Markus Müller: *Bilder von Liebe und Eros in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Braunschweig 1997.

51 Ebd. S. 18–19.

52 Vgl. Müller: *Das Paradox*, S. 82–89.

53 Der Mohn enthält im Innern der Blüte ein Kreuzeszeichen, das – wie natürlich auch die rote Farbe – auf die Passion verweist.

Während all diese Zeichen im Rahmen christlicher Ikonographie eine allegorische Bedeutung haben, werden sie hier bewusst auf ihre reine Wörtlichkeit und Faktizität reduziert. Mir ist kein Bild bekannt, das Vergleichbares unternimmt. Erst wenn man den Witz erkennt, bei dem sich alles bedeutungshaft „Heilige“ in Nichts auflöst, hat die Tafel einen „tieferen“ Sinn, der paradoxerweise in reiner Oberflächlichkeit besteht. Jan van Amstel hat ein Bild der Scheinheiligkeit gemalt, wie man nun unschwer erkennen kann. Scheinheilig ist auch seine Verwendung des berühmten Vorbildes, das weniger im Sinne eines etablierten Topos, sondern zur ironischen Belustigung der Kenner verwendet wird, deren Spaß im Nachvollzug der Verkehrung von hoch in niedrig besteht.

Dieses ironische Procedere kann als Teil einer reformatorischen Bildstrategie gedeutet werden, die darauf zielt, katholische Überzeugungen und den dazugehörigen Kanon zu denunzieren. Wie wir gesehen haben, ist der ironische Effekt keinesfalls einer bestimmten Form zu verdanken, noch gar dem Verbergen eines berühmten Vorbildes. Vielmehr führt erst die bewusste Missachtung des Decorum, die Verkehrung von hoch und niedrig, zum beschriebenen Effekt.⁵⁴ Ironie ist kontextabhängig und voraussetzungsvoll. Ihre entlarvende Funktion findet keinesfalls automatisch statt, sondern setzt einen erkenntnistheoretischen Sprung voraus. Der Betrachter muss fähig sein, das Hohe im Niederen zu erkennen.

Dass solche Verfahren inversen Zitierens in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts auch südlich der Alpen praktiziert wurden, belegt ein berühmtes Gemälde (Abb. 38) Annibale Carraccis, das eine Fleischerei zeigt und in die Jahre 1583/84 datiert wird.⁵⁵ Zwei Metzger stehen vor ihrer Ware. Doch während der eine sein Messer nach getaner Arbeit zurück in die Scheide steckt, präsentiert der andere dem Betrachter ein Stück Fleisch, als wäre der Rezipient ein möglicher Kunde. Dabei fällt auf, wie bildparallel die Komposition aufgebaut ist. An einer Konstruktion von Holzbalken sind Haken angebracht, an denen wiederum Teile der zerlegten Tiere hängen. Hinter den beiden Männern erkennt man einen Tisch, auf dem offensichtlich Fleisch filetiert werden kann, während rechts ein Holzblock bereitsteht, auf dem größere Stücke mit dem Beil abgeschlagen werden. Diese Annahme erhält ihre Berechtigung durch das Motiv des Schafkopfs, der unmittelbar neben dem Block am Boden liegt. Vermutlich handelt es sich um einen Marktstand, denn im Hintergrund lassen

54 Vgl. Müller: *Das Paradox*, S. 87–89.

55 Vgl. Die instruktive Monographie von Claude Douglas Dickerson III: *Raw painting. The Butcher's Shop by Annibale Carracci*, New Haven und London 2010 (= Kimbell Masterpiece Series).



ABB. 38 *Annibale Carracci: Die Metzgerei, um 1580, Öl auf Leinwand, 59,7 × 71 cm, Fort Worth (Texas), Kimbell Art Museum (Inv.-Nr. AP 1980.08) © KIMBELL ART MUSEUM, FORT WORTH*

sich links und rechts des Tisches gemauerte Wände erspähen. Hinter dem Tisch sieht man außerdem den Eingang in das flache Gebäude. Schließlich sind links eine Kalbshälfte und rechts ein Schaf auszumachen, die vom Metzger noch weiter bearbeitet werden müssen. Die Argumentation des Bildes ist von großer Direktheit. Wir erleben die Arbeitsphasen mit, in denen die Tiere zerkleinert und für ihre Verarbeitung in der Küche vorbereitet werden. Auf dem Holzblock liegen abgeschlagene Schafsklauen und auf dem Tisch filetierte Fleischstücke als Ware bereit. Einer der beiden Metzger schaut uns an.

Nach den bisherigen Ausführungen hat der Leser das Michelangeloizitat vermutlich längst registriert, verwendet Carracci doch einmal mehr den sich ankleidenden Krieger aus der *Cascinaschlacht*, der hier wiederum von vorn gezeigt wird – also um 180 Grad gedreht und gespiegelt, was ähnlich wie schon bei van Amstel vermuten lässt, dass Carracci den Stich Marcantonios kannte. In ikonographischer Hinsicht mag der Betrachter zunächst an die Monatsikonographie denken, bei der das Schlachten in die Monate Dezember und

Januar verlegt wird. Doch ein solcher Umweg ist insofern unnötig, als das Motiv des Schlachtens um 1580 als Thema der Genremalerei längst etabliert ist, wenn man an Pieter Aertsens berühmte Tafel *Der Fleischstall* denkt. Wie könnte aber eine weiterführende Deutung der Bilder aussehen? Wird die Verkehrung, die ein Motiv michelangelesker Historienmalerei in die Genremalerei überführt, zum Anlass genommen, eine imitatio-kritische Deutung anzustreben, so wäre weiter auf die im Werk behauptete Fleischlichkeit einzugehen.

Meine These ist, dass das Bild den Akt der Wahrnehmung mit der Nahrungsaufnahme parallelisiert. Dementsprechend kann es kein Zufall sein, wenn es sich bei den für den Betrachter nächsten Gegenständen um die Kalbshälfte links und das hängende Schaf rechts handelt, die bis an die ästhetische Grenze des Bildes reichen. Sie berühren die Oberfläche des Bildes sozusagen von innen. Mit anderen Worten werden hier gleichermaßen die Fleischlichkeit wie auch die Sinnlichkeit des Rezeptionsvorgangs selbst behauptet, der einer rein geistigen „Nahrungsaufnahme“ gegenübergestellt wird. Mehr noch, das Anschauen eines Kunstwerks wird mit der Nahrhaftigkeit der gezeigten Fleischwaren identifiziert. Der Künstler stellt die „Stücke“ bereit, er präpariert unser „Augenmahl“, das vielleicht nicht ansehnlich, aber nahrhaft ist. Carracci nutzt damit ein Argument, das den Debatten um die Volkssprachlichkeit entstammt. François Rabelais vergleicht seinen Romanzyklus „Gargantua und Pantagruel“ mit einem unansehnlichen Knochen, der sich durch Mark und große Nahrhaftigkeit auszeichnet.⁵⁶ Nicht Süßigkeit im Sinne von Horaz’ „miscere utile dulci“, sondern Nahrhaftigkeit herzustellen, ist die Aufgabe humiler Kunst.⁵⁷ Mit dieser veränderten Leitmetaphorik der Rezeption geht ebenso sehr eine Anerkennung menschlicher Sinnlichkeit einher wie deren Aufwertung. Denn um zu lesen, zuzuhören oder anzuschauen, bedarf es der Sinne. Der Geist braucht notwendig sinnliche Vermittlung. Welt ist nur durch die Sinne zu erfassen.⁵⁸

Carracci hat eine Kunstallegorie geschaffen, in welcher er sich mit dem Fleischer vergleicht. Dieser Vergleich hat seine Berechtigung darin, dass Fleischer und Künstler eine nahrhafte Speise herstellen sollen. Sowohl volkssprachliche Autoren als auch bildende Künstler stellen sich damit in die Traditionslinie

56 Zitiert nach Curtius: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, S. 144–146.

57 Vgl. Müller: Das Paradox, S. 120.

58 Vgl. die erhellenden Bemerkungen zur Inkarnation als Fleisch- und Bildwerdung bei Victor I. Stoichita: Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei, München 1998 (= Bild und Text), S. 20–21.

eines *Sermo humilis*, einer einfachen, aber anschaulichen, eingängigen Sprache. Treffen diese Beobachtungen zu, geht mit Carraccis Bild eine gewisse Skepsis gegenüber der Imitatiolehre einher. Diese favorisiert eindeutig Schönheitlichkeit oder um im Bild zu bleiben: süßen Geschmack. Schöne Motive generieren geradezu zwangsläufig schöne Motive. Die Imitatio erschafft notwendig eine gleichartige Kunst, die wohlschmeckend, aber nicht unbedingt nahrhaft ist. Dass man Rembrandts auf eine Holztafel gemalten *Geschlachteten Ochsen* im Louvre in dieser Hinsicht als ein Bekenntnis zu einer fleischlich-nahrhaften Kunst verstehen darf, die sich nicht der zwanghaften Darstellung des Schönen verschrieben hat, liegt nahe.⁵⁹ Vor dunklem Hintergrund wird das immense Tier präsentiert. Auffällig ist der erkennbare Pinselduktus, der die Malerei in ihrer Sinnlichkeit und Materialität aufscheinen lässt. Seit der Antike ist es eine gängige Vorstellung, das Verstehen mit dem Prozess der Nahrungsaufnahme zu vergleichen. Wer die Malerei richtig verstehen will, muss ihre Fleischlichkeit und Materialität im Blick behalten und darf gerade nicht lediglich ihre Idealität herausstellen.⁶⁰

Um die Frage angemessener und unangemessener Imitatio präziser zu verstehen, sei ein weiteres Beispiel vorgestellt, das auf den Krieger aus Michelangelos *Cascinaschlacht* zurückgreift. Vor allem soll deutlich werden, dass nicht erst in den theoretisch-schriftlichen Auseinandersetzungen Imitatio zum Thema wird, sondern schon in den Werken und durch die Künstler selbst. Der Kupferstich Jan Harmensz. Mullers (Abb. 39) aus dem Jahre 1604 zeigt eine mythologische Szene, die Minerva und Merkur präsentiert, wie sie Perseus mit jenen Waffen ausstatten, die ihm helfen werden, die Medusa zu besiegen.⁶¹ Dabei fällt auf, dass der Akt der Dissimulatio im Vergleich zu den vorhergehenden Beispielen aufwändiger ist. Während Bein- und Fußstellung wörtlich übernommen werden, erlaubt sich der Künstler bei der Wiedergabe des Oberkörpers einige Freiheiten. Denn er dreht die Figur nicht im Ganzen, wie es bei den vorherigen Beispielen der Fall war, sondern verändert sie partiell nach seinen

59 Rembrandt, *Geschlachteter Ochse*, 1655, Öl auf Holz, 94×67 cm, Paris, Musée du Louvre. Vgl. Schwartz: Rembrandt. Sämtliche Gemälde in Farbe, S. 255, Nr. 292.

60 Vgl. Jürgen Müller: „Een antieckse Laechon“. Ein Beitrag zu Rembrandts ironischer Antikenrezeption, in: *Dissimulazione onesta oder Die ehrliche Verstellung*, hg. von Horst Bredekamp, Hamburg 2007, S. 105–130, S. 111, Anm. 26 sowie die Speisemetapher bei Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, S. 144–146.

61 Vgl. Jürgen Müller: „Quid sibi vult Perseus?“ – Überlegungen zur Imitatio in Jan Mullers „Minerva und Merkur bewaffnen Perseus“ nach Bartholomäus Spranger, in: Hans von Aachen in Context. *Proceedings of the International Conference*, Prague, 22–25 September 2010, hg. von Lubomír Konečný, Prag 2012, S. 159–169, S. 161.



ABB. 39 Jan Muller: Minerva und Merkur legen Perseus die Waffen an, 1604, Kupferstich, 56,5×39,8cm, New York, The Metropolitan Museum, The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1949 (Inv.-Nr. 49.95.2283) Image © THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART (WWW.METMUSEUM.ORG)

Bedürfnissen. Dabei muss die Armstellung seines Helden anders ausfallen: Perseus zieht sich ja nicht an oder aus, sondern trägt hier den durchsichtigen Schild der Minerva. Dementsprechend variieren im Vergleich zum Vorbild auch sein linker Arm und seine linke Hand, zupft er doch am Tragegurt, um das Schwert besser zu positionieren. Der Vergleich von Mullers Entwurf mit den vorausgehenden Beispielen offenbart einen freieren Umgang mit dem Vorbild. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts, als der Kanon bereits manifester war, darf die Figur sogar auseinander geschnitten und neu zusammengefügt werden, wie uns das Beispiel des blasierten Kriegers vor Augen führt.

Ohne Zweifel, Perseus ist ein eitler Bursche, der sich herausputzt. Was nicht nur der Betrachter erkennt, sondern auch Minerva, die mit ihrem Finger auf einen Spiegel weist, vor dem Perseus offensichtlich posiert. Während sich im michelangelesken Vorbild der Florentiner Kämpfer selbstvergessen ankleidet und damit zu einem Sinnbild der Grazie wird, ist im Kupferstich Mullers alles zur Pose geraten. In dieser Hinsicht kann das Motiv des Puttos in der rechten Bildecke als ironischer Kommentar verstanden werden. Dieser hat eine viel zu große Lanze geschultert und lässt sich als Sinnbild unangemessener Nachahmung auffassen.⁶² Er spielt mit der Rolle des großen Kriegers und meint indirekt Perseus. Mullers Kupferstich geht auf ein nicht überliefertes Vorbild von Bartholomäus Spranger zurück, aber der Amsterdamer Reproduktionsstecher hat es insofern treffend ausgewählt, als er es dem Humanisten Hendrik Spieghel widmet. Dies wird bedeutsam, wenn man entdeckt, dass das Motiv eines unsichtbaren Spiegels den Ausgangspunkt für diese anspielungsreiche Widmung bildet. Der durchsichtige Spiegelschild ist als dezenter Hinweis auf dessen Namen zu begreifen, wie auch der außerhalb des Bildes befindliche Spiegel, vor dem Perseus geckenhaft posiert. Mullers Stich stellt nichts weniger als eine Kunstallegorie dar, in der über wahre und falsche Imitatio nachgedacht wird.

Der fromme Amsterdamer Humanist Spieghel wird im Jahre 1614 ein Buch mit Namen „Hert-spiegel“ publizieren, in dem er davor warnt, Darstellungen antiker Mythologie christlich auszulegen.⁶³ Vor diesem Hintergrund erscheint Mullers Parodie des mythologischen Helden besonders sinnig, wird hier doch dem paganen Ideal des Helden eine Absage erteilt, indem Perseus als eitel und überheblich gekennzeichnet wird. Mullers Stich enthält aber noch eine weitere

62 Aristoteles fordert in der „Politik“, dass sich die Kinder in Spielen üben sollen, die sie auf ihren späteren „Lebensberuf“ vorbereiten. Vgl. [Aristoteles]: Politik, übersetzt und mit erklärenden Anmerkungen versehen von Eugen Rolfes. Mit einer Einleitung von Günter Bien, Hamburg 41990, 1336a 32.

63 Vgl. [van Mander/Miedema]: Den grondt der edel vry schilder-const, Bd. 2, S. 527–528.

Lesart. So sei die rhetorische Absicht des Künstlers betont. Dem imaginären Spiegel, in den der antike Heros blickt, kommt nämlich die Aufgabe zu, Eitelkeit zu entlarven. Der Spiegel wird dem eitlen Menschen – wie später der Medusa – zum Verhängnis. Dem geläuterten Christen kann der Spiegel jedoch nichts anhaben, was uns nun allerdings der durchsichtige Schild der Minerva vor Augen führt. Bleibt der Spiegel eine Wiederholung des Sichtbaren, dient er der Eitelkeit. Wird er jedoch durchsichtig und offenbart eine dahinter liegende Wahrheit, hat er eine ethische Funktion. Diese Ambivalenz lässt sich auf den Stich übertragen. Denn ob sich ein Betrachter in der Mythologie und den in ihr berichteten Heldentaten eitel spiegelt oder aber in moralischer Hinsicht aus ihr lernt, liegt nicht in der Macht des Künstlers.

Mag auf den ersten Blick der Kupferstich Mullers als typisch manieristisch erscheinen, wird in der Kunst um 1600 ein Konflikt deutlich, den wir stärker mit der Kunst der Reformationszeit in Verbindung gebracht hätten als mit einer solchen manieristischen Bildrhetorik. Was soll die Aufgabe Bildender Kunst sein? Die Darstellung antiker Mythologie? Die Darstellung schöner Helden? Soll die Malerei die italienischen Meister der Hochrenaissance nachahmen? Oder gar die Antike? Und wie ist die Bildende Kunst mit christlichen Überzeugungen zu vereinen? Dies sind Fragen, denen sich Künstler auch zu Beginn des 17. Jahrhunderts ausgesetzt sehen und die mittelbar oder unmittelbar zur Frage angemessener Imitatio führen.

Aus den vorgestellten Interpretationen soll deutlich werden, wie mit Motivübernahmen semantische Verschiebungen einhergehen, denn keinesfalls wird das Jünglingsmotiv aus der *Cascinaschlacht* lediglich wiederholt oder formal variiert. Vielmehr schlagen die Künstler auf witzig-unvorhersehbare Weise semantisches Kapital aus ihren Entlehnungen und verleihen der im Grunde trockenen Moral einer Lasterdarstellung oder Kunstallegorie eine augenzwinkernde Dimension. Für den Betrachter, der das Zitat erkennt und über seine Funktion reflektiert, entstehen erzählerische Pointen. Die diskutierten Beispiele zeigen, dass sich die Kunst reflektierter Imitatio artis keineswegs in formalistischen Kapriolen erschöpft und die Zurschaustellung der Bildgelehrsamkeit nicht als Selbstzweck zu werten ist, sondern die Darstellungen um eine erzählerische Dimension bereichert werden. In den geschilderten Fällen erzeugt die Imitatio zwar einen bedeutsamen Sinnzuwachs, doch haben es die Künstler nicht darauf abgesehen, in Konkurrenz zum zitierten Modell zu treten. Das Zitat erschließt in erster Linie einen Kontext, der zu einer partiellen Umwertung des im Bild präsenten Sachverhaltes führt.

Wie sich zeigt, dürfen die Begriffe Imitatio und Aemulatio nicht allzu mechanisch ausgelegt werden. Denn natürlich ist auch die Imitatio, wie wir gesehen haben, Beleg souveräner künstlerischer Praxis. Insgesamt haben wir fest-

stellen können, dass nicht jede *Dissimulatio artis* notwendigerweise eine ironische Aussage enthalten muss.⁶⁴ So variiert Marcantonios Darstellung von *Mars und Venus* den jungen Krieger Michelangelos, ohne damit einen ironischen Hintersinn zu verfolgen. Vielmehr geht es ihm um eine dem *Decorum* entsprechende erotisch-schönheitliche Aufwertung der Göttin. Aus dissimulierender *Imitatio* entsteht ein ironisches Statement erst dann, wenn Motive der Historienmalerei auf vermeintlich unpassende Kontexte der Genrekunst übertragen werden und dadurch ein komischer Effekt entsteht, der erst auf den zweiten Blick entdeckt werden kann. Dies konnten wir am Beispiel des *Pilgerpaares* Jan van Amstels, aber auch des Bildes der *Fleischbude* Carraccis überprüfen. Doch wie dem auch immer sei, in beiden Fällen muss sich das übernommene Motiv dafür derart harmonisch mit dem neuen Thema verbinden, dass es zunächst unentdeckt bleibt.

Mein Exkurs hat verschiedene Erkenntnisinteressen verfolgt. Zunächst einmal ging es um das exemplarische Analysieren jener Beispiele, die auf höchst unterschiedliche Weise mit einem Vorbild umgehen. Erst jetzt haben wir eine Vorstellung vom Erfindungsreichtum der Maler, von ihren Fähigkeiten, eine kunsttheoretische Fragestellung schon durch die Präsentation oder *Dissimulation* ihres „Zitats“ zu etablieren. Dabei wurde die Bedeutung des *Imitatio*-diskurses bei so unterschiedlichen Künstlern wie Marcantonio Raimondi, Jan van Amstel, Annibale Carracci oder Jan Harmensz. Muller deutlich. Besonders die Interpretation des Sticks von Muller konnte zeigen, wie intensiv man in Amsterdam zu Beginn des 17. Jahrhunderts über das Problem angemessener Nachahmung nachdachte. Darüber hinaus haben die Interpretationen zumindest in Ansätzen zeigen sollen, auf welch hohem Niveau alle Künstler das Problem angemessener Nachahmung in ihren Bildern reflektieren. Dies ist erheblich schwieriger zu entdecken, als es die Texte van Manders, Junius' oder Angels' hätten ahnen lassen. In keiner dieser theoretischen Schriften werden Künstlern konkrete Hinweise zu einer angemessenen *Imitatio* gegeben, erklärt doch keiner der Texte, wie eine Motivübernahme zu dissimulieren sei.⁶⁵

64 Vgl. Irle: Der Ruhm der Bienen, S. 2.

65 Hinweise zur angemessenen *Dissimulatio* finden sich allerdings schon in Giovanni Battista Armeninis *De' veri precetti della pittura* aus dem Jahr 1586. Dieser schreibt, dass bereits durch das Wenden des Kopfes oder ein verändertes Gewand neben Spiegelungen und Drehungen die Motivübernahme verborgen werden kann. Ebd. S. 2–3.



ABB. 40 *Jan Vermeer van Delft: Diana und ihre Gefährtinnen, 1654/56, Öl auf Leinwand, 97,8×104,6 cm, Den Haag, © MAURITSHUIS*

3 Obscuritas picturae

Vorbilder zu nutzen, gehört zu den Merkmalen klassischer Kunst, doch geschieht dies in höchst unterschiedlicher Weise. Motivübernahmen können von Malern geradezu inszeniert wie auch verborgen werden, was sich aus den bisherigen Interpretationen der Texte und Bilder erfahren ließ. Dies soll nun ein Vergleich von Rembrandt und Vermeer verdeutlichen und uns zur Kunst des Leidener Malers zurückführen. So existiert ein Gemälde des jungen Jan Vermeer van Delft, das wir nicht ohne weiteres mit der Kunst des genialen Malers in Verbindung gebracht hätten. Das Bild stellt Diana und ihr Gefolge während einer Rast (Abb. 40) dar und ist auf dem Felsen in der linken unteren Bildecke monogrammiert.

Die Göttin ist von vier Gefährtinnen umgeben und hat auf einem Felsen Platz genommen, während ihr die Füße gewaschen werden. Die beiden durch

diese Handlung verbundenen Frauen sind signifikant im Profil dargestellt. Die Göttin der Jagd erkennen wir an dem kleinen, mondförmigen Diadem, das sie auf dem Kopf trägt. Ihre rechte Hand ruht auf dem Felsen, und obwohl wir ihr verschattetes Gesicht nicht vollständig sehen können, scheint sie in Gedanken versunken zu sein.

Der Maler aus Delft interessiert sich nicht für die mit dem Thema einhergehende Erotik. Im Gegenteil wird Dianas Keuschheit in auffälliger Weise herausgestellt. Das Gemälde entstand vermutlich zwischen 1654 und 1656 und misst 97,8 auf 104,6 cm, womit es nahezu quadratisch ist. Das Hauptanliegen Vermeers scheint es gewesen zu sein, eine elegische Stimmung darzustellen. So lässt der hereinbrechende Abend aus der mythologischen Szene ein stimmungsvolles Ereignis werden. Es ist der bevorstehende Anbruch der Dunkelheit, der unsere Wahrnehmung des Geschehens bestimmt. Die Baumreihe im Hintergrund bildet eine zusammenhängende dunkle Fläche, vor der die von der untergehenden Sonne beschienenen Äste des einzigen Baumes links markant in Szene gesetzt werden. Auch die leicht abseits stehende junge Frau rechts wird schon bald gänzlich von der Dunkelheit absorbiert sein.

Albert Blankert hat darauf hingewiesen, dass die Hände der Göttin ein wenig schematisch wirken, was man für die Gliedmaßen der Diana insgesamt geltend machen kann.⁶⁶ Das rechte Bein, dessen Knie uns entgegensteht, wirkt räumlich nur wenig überzeugend, der rechte Fuß noch weniger. Als ästhetisch gelungen hingegen kann das Detail des Messingbeckens gelten, das klares Wasser enthält und als Hinweis auf die Keuschheit der Göttin gelesen werden darf. Anders als in den psychologisierenden Frauenbildern seiner späteren Zeit zeigt sich der Künstler hier als Klassizist. In diesem Zusammenhang fallen die drei Primärfarben des Gemäldes ins Auge. Es ist der Dreiklang von Rot, Blau und Gelb im Bildzentrum, der in den Komplementärfarben Grün, Violett und Orange einen Widerpart findet. Diese Farbigkeit, aber auch die reliefartige Anordnung der Figuren erinnern weniger an die holländische Malerei des Goldenen Zeitalters als an die Kunst eines Nicolas Poussin. Dazu passt die Entscheidung, alle Frauen des Vordergrunds ganzfigurig darzustellen, was mit einem mittleren Abstand zu den dargestellten Figuren einhergeht.

Die wenigen Gegenstände der Figureszene sind auf einen Blick zu erfassen. Auch das mythologische Thema des Bildes ist ein Hinweis auf den klassizistischen Kontext. Schließlich kann die ideale geometrische Kompositionsform als ein weiterer Beleg für eine solche Gesinnung gelten. Bestimmend für den Bildaufbau sind die Diagonalen, welche die jeweils gegenüberliegenden Bildecken

66 Vgl. *Hollands Classicisme in de zeventiende-eeuwse schilderkunst*, hg. von Blankert, S. 315.

miteinander verspannen. Die zentrale ästhetische Qualität des Dianenbildes besteht im Vorzeigen weiblicher Anmut. Dies betrifft sowohl die Darstellung der Göttin als auch jener Gefährtin rechts neben ihr, die ihren linken Fuß auf ihr rechtes Bein gelegt hat. Anmut ist jene Form weiblicher Schönheit, die in der klassizistischen Kunsttheorie des 16. und 17. Jahrhunderts als eine der wichtigsten Kategorien malerischer Schönheit formuliert wurde, zeichneten sich doch die Bilder des Apelles, des größten Malers der Antike, durch Anmut aus.⁶⁷

In ikonographischer Hinsicht ist die Darstellung Vermeers ungewöhnlich, wird die Göttin der Jagd und der Nacht in der Regel doch zumeist als Strafende dargestellt. Den Jäger Aktäon, der sie nackt während des Bades erblickt, verwandelt sie in einen Hirsch, den seine Hunde zerreißen. Auch kennen wir Darstellungen, die Diana zeigen, wie sie nach der Jagd gemeinsam mit ihren Gefährtinnen ein Bad in einem Weiher nimmt. Aber welche Episoden aus der Dianenikonographie man sich auch immer in Erinnerung ruft, nirgends findet eine Fußwaschung statt. Hat der Künstler seinem Bild etwa eine christliche Bedeutung verleihen wollen?

Spontan kommt dem Betrachter die Fußwaschung Petri durch Christus in den Sinn, der den Apostel vor dem Abendmahl symbolisch von seinen Sünden befreit. Eine Assoziation, die zunächst wenig zum mythologischen Thema passen will. In ikonographischer Hinsicht bietet sich hier jedoch insofern ein Anknüpfungspunkt, als die Fußwaschung eine rituelle Handlung darstellt, die grundsätzlich die Reinigung vor der Begegnung mit dem Höheren meint – eine Symbolik, die wir aus dem Kontext der Begegnung von Braut und Bräutigam, von Liebhaber und Geliebter kennen, die aber auch die Bathseba-Ikonographie auszeichnet. Für die Göttin des Mondes würde sich dadurch ein Hinweis auf ihre Liebe zu Endymion ergeben. Um ihren Geliebten vor dem Tod zu bewahren, brachte ihn Diana in eine Höhle auf dem Berg Latmos und versetzte ihn in ewigen Schlaf, um ihn fortan jede Nacht zu besuchen und zu küssen. In dieser Mythe wird die Göttin zur Liebenden und führt dennoch kein Leben als Ehefrau.

In der Emblematik hat diese tragische Liebesepisode eine christliche Auslegung erfahren. In Nikolaus Reusners „*Emblemata*“ aus dem ausgehenden 16. Jahrhundert findet sich ein Hinweis auf Dianas Liebe zu Endymion.⁶⁸ Um ihn küssen zu können, muss sie seine Glieder „mit tiefem Schlaf“ beschweren.

67 Vgl. [Gaius Plinius Secundus]: *Naturkunde. Lateinisch – Deutsch. Buch xxxv. Farben, Malerei, Plastik*, hg. und übersetzt von Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler, München 1978, xxxvi, 79.

68 Vgl. *Emblemata*, hg. von Henkel und Schöne, Sp. 1624.

Die fromme Auslegung Reusners deutet die Geschichte allegorisch. Dem Christen, der von Gott geliebt wird, ergeht es ähnlich wie Endymion. So wie jener durch die Göttin in Schlaf versetzt wird, wird dieser durch den Tod erlöst und zu Gott gerufen. Für das Gemälde bedeutet dies, dass Vermeer jenen Moment geschildert hat, bevor die Göttin zu Endymion in die Höhle geht, um den Geliebten zu besuchen. Der anbrechende Abend gemahnt uns an den Moment nächtlicher Begegnung. So gesehen stellt Vermeers Darstellung des Dianenthemas zunächst einmal den Wunsch nach göttlicher Erlösung dar. Die prominent in Szene gesetzte Distel vor dem Felsen stützt diese Deutung, verweist sie doch auf irdische Mühsal.⁶⁹ Auch der Akt der Fußwaschung könnte sich symbolisch auf den Tod beziehen, wie in der Sekundärliteratur bereits vermutet wurde.⁷⁰ Anders als wir es vielleicht erwartet hätten, findet der Künstler zu einer allegorischen Deutung, bei der sich Antike und Christentum keineswegs entgegenstehen. Vielleicht kulminiert die Ikonographie des Bildes gerade in der Erkenntnis, dass selbst die Welt mythologischer Gottheiten nicht von Verlust und Verzicht verschont bleibt.

In der Forschung wurde das Motiv der jungen Frau rechts neben der Göttin als eine Variation des antiken *Dornausziehers* (Abb. 41) – des so genannten *Spinario* – erkannt.⁷¹ Ein Vorbild, das Vermeer einer Darstellung Jacob van Loos hätte entnehmen können, wie Albert Blankert vermutet hat.⁷² Bisher ist jedoch unentdeckt geblieben, dass auch das Motiv der sitzenden Diana und ihre fußwaschende Gefährtin einem antiken Vorbild folgt. Es handelt sich um ein bekanntes römisches Sarkophagrelief (Abb. 42), das Teil eines Stichwerks von François Perrier aus dem Jahre 1645 ist – wie sich übrigens auch die Darstellung des *Dornausziehers* in einem anderen kompilatorischen Stichwerk des Franzosen findet.⁷³

69 Ebd. Sp. 351–352.

70 Vgl. Johannes Vermeer. Das Gesamtwerk, hg. von Arthur Wheelock und Ben Broos, Ausst.-Kat. Washington 1995–1996/Den Haag 1996, Stuttgart/Zürich 1995, S. 96–101, hier S. 100.

71 Vgl. Hollands Classicisme in de zeventiende-eeuwse schilderkunst, hg. von Blankert, S. 312.

72 Ebd.

73 [François Perrier]: *Icones et segmenta illustrium e marmore tabularum*, Rom 1645, tav. 50, Stich nach einem röm. Relief, Kopfseite eines verlorenen Sarkophags, bekannt als „Nova Nupta“, heute in Rom, Museum Nazionale, Palazzo Altemps. Den *Dornauszieher* stellt Perrier dar in: *Segmenta nobilium signorum e[t] statuaru[m]*, Rom 1638, tav. 42. Der *Dornauszieher* wird hier allerdings in frontaler Ansicht gezeigt. Giovanni Battista Cavalieri gibt den *Spinario*, *Simulacrum aeneum (Spinario)*, von der Seite gesehen wieder, in: [Giovanni Domenico de Rossi]: *Insigniores Statuarum Urbis Romae Icones* (G.D. de Rossi), Rom 1645, ohne Nummer.



ABB. 41 *Der Dornauszieher*, 1. Jh. v. Chr., Bronze, H. 73 cm, Rom, Musei Capitolini © BPK | SCALA



ABB. 42 Römische Sarkophagrelief (sog. Brautbad), 4. Jh., Rom, Museo Nazionale Romano, Palazzo Altemps, (Inv.-Nr. 380999) © BPK

Sowohl das Verfahren motivischer Übernahme als auch die Auswahl antiker Motive durch Vermeer entsprechen klassizistischer Überzeugung. Der Künstler setzt auf die Akkumulation bewährter Muster und Motive; ein Konzept, das bekanntlich mit dem antiken Maler Zeuxis in Verbindung gebracht wurde, der aus vielen schönen Einzelheiten ein „schöneres“ Gesamtbild zusammensetzte und somit die Schönheit der Natur übertraf.⁷⁴

Doch wie soll man überprüfen, auf welche Vorbilder Vermeer konkret zurückgegriffen hat? Dies lässt sich nicht einfach beurteilen. Schließlich macht es einen großen Unterschied, ob er sich solcher Musterkataloge antiker Kunstwerke bedient hat, wie sie der genannte Perrier erfolgreich herausgegeben hat, oder ob ihn ein anderer Maler zu einem kreativen Umgang mit einem antiken Vorbild angeregt hat, wie es der Bezug auf van Loo nahe legen würde. Schließlich könnte sich Vermeer noch an ganz anderen Orten inspiriert haben.

74 Mit vielen Belegen aus der Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts und der Darlegung des rhetorischen Verfahrens der *Electio* vgl. Irle: *Der Ruhm der Bienen*, S. 1–18. Vgl. außerdem [Junius]: *De Schilder-Konst*, S. 6–7.

So ist zum Beispiel die Verwendung des Spinario-Motivs alles andere als neu. Es findet sich in der italienischen Kunst mehr als einhundert Jahre früher. Zum Vergleich sei auf einen Kupferstich Marcantonios (Abb. 43) aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts verwiesen, der das Motiv des *Dornausziehers* für eine Venus nutzt, die sich die Füße wäscht. Demnach hätten sich sowohl van Loo als auch Vermeer des italienischen Kupferstichs bedienen können. Zweifellos ließen sich weitere Beispiele finden. Doch wichtiger ist die prinzipielle Konzeption von Vermeers Dianenbild, die voraussetzt, dass dem Betrachter die Vorbilder vertraut waren und ihre angemessene Verwendung erkannt wurde. Jedenfalls handelt es sich beim *Dornauszieher* um ein hochberühmtes Motiv, dessen allgemeine Kenntnis als sicher angenommen werden kann. Hier gilt es festzuhalten, dass die kontinuierliche Verwendung eines bestimmten Motivs dieses gerade nicht zu einer anonymen Formulierung werden lässt, sondern uns sogar für Details sensibilisiert.

Die Verwendung eines Vorbildes hat also zwei mögliche Bezugsrahmen. Zum einen mag es den Künstler zu einer neuen Erfindung anregen. Er fühlt sich inspiriert, das Motiv auf einen neuen Kontext zu übertragen. Zum anderen zeigt diese Verwendung dem Rezipienten, wie eine bewährte Lösung einmal mehr zur Anwendung gekommen ist. Unabhängig davon, ob es sich nun um eine Venus oder eine Gefährtin der Diana handelt, bleibt entscheidend, dass die durch den *Dornauszieher* gegebene schönheitliche Gestaltung zum neuen Gegenstand passt. Motivübernahmen sind Teil eines effizienten Systems. Auf der Ebene der Produktion entsteht durch die Variation des Motivs etwas Neues. Auf der Ebene der Rezeption kann der Betrachter die gelungene Verwendung eines etablierten Vorbildes überprüfen. Überspitzt formuliert wird Kunst dadurch „messbar“. Damit dieses System funktionieren kann, bedarf es allerdings eines funktionierenden Kanons, denn die Schnittmenge von Produktion und Rezeption stellt das antike Vorbild des *Dornausziehers* dar, das im Sinne eines nachahmenswerten Modells vorausgesetzt wird.

Was Schönheit sei, steht bei diesem Modell künstlerischer Nachahmung natürlich nicht zur Diskussion, sie ist im Gegenteil normativ im Sinne des Kanons. Interessant ist nun Vermeers Vorgehen, im selben Gemälde Vorbilder zu akkumulieren. Wie erwähnt entstammt das Motiv der sitzenden Diana, der die Füße gewaschen werden, dem Relief eines Marmorsarkophags. Dieses stellt die Fußwaschung einer Braut vor der Hochzeit dar.⁷⁵ Auch bei diesem Motiv handelt es sich um ein bekanntes Vorbild, das schon von Mantegna

75 Vgl. Paul Zanker und Björn Christian Ewald: Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage, München 2004, S. 14.



ABB. 43 Marcantonio Raimondi: *Venus trocknet sich die Füße*, 1512–1520, Kupferstich, 17,9×14,4 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, (Inv.-Nr. RP-P-1953-5), Public Domain

kopiert und auch von Raffael im Rahmen einer Komposition mit weiblicher Figur wieder verwendet wurde.⁷⁶ Zweifelsohne strahlt das antike Relief eine

⁷⁶ Besonders prominent verwendet ist dies in der Zeichnung einer weinenden Frau: Andrea Mantegna, *Eine angelehnte Frau*, 1488–1490, Zeichnung, 18,9×27,3 cm, Graphische Samm-

gewisse Würde und Melancholie aus. Vielleicht war dies der Grund, warum es der holländische Maler für seine Komposition zu nutzen wusste. Jedenfalls fällt auf, dass Vermeer sich von der Geste des von einem Tuch bedeckten Gesichts insofern inspirieren ließ, als er einen ähnlichen Effekt dadurch erzielt, indem er das Gesicht der Göttin verschattet. Es hat den Anschein, als wollte Vermeer seine Antikenzitate ebenso prominent wie souverän in Szene setzen. Dafür spricht auch, dass es sich um die zentralen Figuren der Komposition handelt.

Intensives Antikenstudium ist die wichtigste Voraussetzung klassizistischer Kunstauffassung. Die römischen Vorbilder sind Teil des klassizistischen Kanons. So galt der *Dornauszieher* als besonders anmutiges Kunstwerk, weshalb der Künstler davon ausgehen konnte, dass Kunstkennern diese Motivübernahme nicht entgehen würde, was ebenso für das Motiv der sitzenden weiblichen Figur gelten kann. Für das Gemälde Vermeers bedeutet dies nun, dass die Bereitschaft des Betrachters, auf Vorbilder zu achten, zum Programm des Bildes gehört. Motivübernahmen sind – modern gesprochen – Teil des Erwartungshorizontes des Rezipienten jener Zeit. So kam es nicht darauf an, originell zu sein, sondern ein akzeptiertes Exemplum wieder zu verwenden. In diesem Sinne verfährt der junge Vermeer. Salopp formuliert ging er mit seinem Bild kein Risiko ein. Wenn wir uns zudem in Erinnerung rufen, welche berühmten Künstler der Hochrenaissance sich mit dem Relief auseinandergesetzt haben, ist Vermeers Komposition offenkundig um ästhetischen Konsens bemüht. Der Künstler folgt der bereits erwähnten Überzeugung klassizistischer Kunsttheorie, dass Schönheit aus der Synthese bereits vorhandener idealschöner Werke entsteht.⁷⁷ Der junge Maler stellt sich damit gegen den in den Niederlanden gebräuchlichen Realismus, der in der Regel historische Ereignisse in zeitgenössischer Gewandung zur Anschauung bringt.

Wenn wir uns noch einmal skizzenhaft die Komposition Vermeers vor Augen führen, so sollen die mit dem Klassizismus einhergehenden ästhetischen Maßnahmen betont werden. Der Künstler verfährt nach dem rhetorischen Prinzip der *Claritas*, der zufolge ein Bild aus einer überschaubaren Anzahl von Gegenständen und Figuren zu bestehen hat. Symbole und Attri-

lung Albertina, Wien. Vgl. Jane Martineau und Suzanne Boorsch: Andrea Mantegna, Ausst.-Kat. London/New York 1992, London 1992, S. 447 f. Außerdem: Raffael, *Hochzeit von Alexander und Roxane*, 1517, 22,8 × 31,6 cm, Rötöl auf Papier, Grafische Sammlung Albertina, Wien. Vgl. Eckhart Knab, Erwin Mitsch und Konrad Oberhuber: Raphael. Die Zeichnungen, Stuttgart 1983, Abb. 539.

77 Es sei auf Albert Blankert verwiesen, der in seiner Auseinandersetzung mit Vermeer feststellt, dass sich dieser beständig an klassizistischen Idealen orientiert. Vgl. *Hollands Classicisme in de zeventiende-eeuwse schilderkunst*, hg. von Blankert, S. 315.

bute sind eindeutig und klar erkennbar angebracht. Dabei wird das mythologische Thema mit christlichem Gehalt angereichert. Die antiken Vorbilder werden auf eine solche Weise inszeniert, dass sie für den Betrachter hervorstechen.

In der Sekundärliteratur wurde verschiedentlich auf die Nähe des Vermeerbildes zu Rembrandts Gemälde *Bathseba* verwiesen, allerdings ohne dabei für Vermeer das bei Perrier abgebildete Relief hinzuzuziehen, das für beide Künstler als Vorbild vor auszusetzen ist.⁷⁸ Auch Rembrandt nutzt das Vorbild des Sarkophagreliefs im Rahmen seiner Darstellung der Bathseba, worauf bereits Henrik Bramsen in einem kurzen Aufsatz hingewiesen hat.⁷⁹ Jan Kelch hat im Berliner Katalog aus dem Jahre 1991 eine Reihe von Vergleichsabbildungen aus dem Œuvre Rembrandts genannt, die verwandte Haltungsmotive vorführen und aus dem Studium des antiken Vorbilds entstanden sein könnten.⁸⁰

Für sein 1654 geschaffenes Gemälde wählte Rembrandt wie schon Vermeer ein quadratisches Bildformat. So verspannt eine aufwärts führende Diagonale die linke untere mit der rechten oberen Bildecke, allerdings nicht um den Raum zu erschließen, sondern um auf diese Weise einer verschatteten eine beleuchtete Bildhälfte gegenüberzustellen.⁸¹ Typisch für Rembrandt ist seine Fähigkeit, auf engstem Raum höchst unterschiedliche Farb- und Lichtwirkungen zu erzielen. Während Bathsebas Brokatgewand geheimnisvolle Goldtöne enthält, sind der Brief und das Licht, das sich auf ihrem Busen und ihrer Schulter spiegelt, gleißend hell. Immer wieder ist in der Forschung auf die Porträtähnlichkeit mit Hendrickje, der damaligen Lebensgefährtin Rembrandts, hingewiesen worden.⁸²

Der Künstler stellt jenen Moment dar, in dem Bathseba für ihre Begegnung mit David vorbereitet wird. Dabei sitzt sie entblößt und im Profil dem Betrachter gegenüber. Rote Perlen und Bänder schmücken ihr blondes lockiges Haar.

78 Vgl. Walter Liedtke: Vermeer. The Complete Paintings, Antwerpen 2008, S. 57; Arthur K. Wheelock: Vermeer, Köln 1992, S. 68; Vermeer. Das Gesamtwerk, hg. von Wheelock und Broos, S. 98.

79 Vgl. Henrik Bramsen: The Classicism of Rembrandt's „Bathsheba“, in: The Burlington Magazine 92, 1950, Hf. 566, S. 128–131.

80 Vgl. Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt. Gemälde, hg. von Brown u. a., S. 242–245.

81 Rembrandt, *Bathseba*, Öl auf Leinwand, 142 × 142 cm, Musée National du Louvre, Paris. Vgl. Schwartz: Rembrandt. Sämtliche Gemälde in Farbe, S. 292, Abb. 323.

82 Vgl. Christian Tümpel: Rembrandt, Reinbek bei Hamburg 2006, S. 16; Jakob Rosenberg: Rembrandt. Life & Work, London/New York 1968, S. 97 und 221; Bob Haak: Rembrandt. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit, Köln 1969, S. 250.

Um Hals und Arm trägt sie Kette und Reif. Während sie auf ihrem Untergewand Platz genommen hat, schimmert ihr Obergewand im Mittelgrund des Bildes ebenso kostbar wie geheimnisvoll. Diese Inszenierung spielt insofern auf den Aspekt erotischer Liebe an, als die dargestellte Bettstatt den zukünftigen Ort des Geschehens assoziieren lässt. Das Gesicht der Dienerin ist verschattet. Stumm geht sie ihrer Arbeit nach. Alle Interpreten haben die Würde Bathsebas betont, die trotz ihrer Nacktheit angezogen wirkt.⁸³ Rembrandt reduziert den Palast auf eine einzelne Säule, die im Halbdunkel des Hintergrunds Teil der Szenerie geworden ist. Insgesamt sei die warme Farbigkeit betont, die in den schimmernden Gold- und Brauntönen, aber auch in dem sparsam eingesetzten Rot ihre Ursache hat.

Wie ist nun die Motivübernahme der beiden Figuren aus dem antiken Relief zu bewerten? Verbirgt Rembrandt nicht die Verwendung des antiken Vorbilds, indem er die Frau entkleidet und ihre Dienerin in wenig antiker Manier gewandelt, so dass wir keinesfalls an diese Epoche denken würden? Was die Dramaturgie des Bildes betrifft, weiß der Künstler die Geschichte für den Betrachter zu aktualisieren. Wir sehen die Szene in größerer Nahaussicht als bei Vermeer und können die Gesichter der weiblichen Figuren genau studieren. Wenn er auf die übliche Darstellung Davids und des den Brief überbringenden Dieners verzichtet, lässt er offen, ob sich der israelische König irgendwo in der Dunkelheit befindet, oder ob dem männlichen Betrachter diese Rolle zugewiesen wird. In jedem Fall sehen wir eine nachdenkliche Frau, die über Bedeutung und Konsequenzen des soeben gelesenen Briefes nachsinnt. Es steht zu vermuten, dass ihr dabei der zukünftige Tod des Gemahls Urias vor Augen steht.

Rembrandt ist es gelungen, ein geheimnisvolles Bild zu malen, indem der helle Körper Bathsebas vor dem dunklen Hintergrund markant in Szene gesetzt wird. Als imaginäre Betrachter befinden wir uns ebenfalls im dunklen Bildteil, so dass unsere Anwesenheit unbemerkt bleibt, was uns erlaubt, diese intime Szene mitzuerleben. Denken wir noch einmal an das Verhältnis zum antiken Vorbild, so sei für Rembrandt im Unterschied zu Vermeer herausgestellt, dass er den Bezug auf das antike Relief absichtsvoll verbirgt. Er überträgt eine mythologische Szene auf eine christliche, zieht eine angezogene Frau aus und ist um eine gewisse psychologisierende Darstellung bemüht. Der wichtigste Unterschied zwischen beiden Künstlern besteht jedoch in ihrer Verwendung der Dunkelheit. Bei Vermeer verweist Dunkelheit auf den anbrechenden Abend, bei Rembrandt hingegen auf das unerforschliche Schicksal des Menschen.

83 Vgl. Rosenberg: Rembrandt. Life & Work, S. 222; Haak: Rembrandt. Sein Leben, S. 250; Christopher Wright: Rembrandt, München 2000, S. 105.

Bathseba ist, ohne es zu wollen, Teil schuldhafter Verstrickung. Das dramatische Helldunkel inszeniert die durch das Licht modellierte Figur. Dunkelheit wird nicht wie bei Vermeer zeichenhaft verwendet, sondern findet als nachvollziehbares Wechselspiel von Licht und Schatten statt. Zudem inszeniert Rembrandt in dem heute im Louvre präsentierten Werk das Mysterium der Farbe. Mit der Darstellung schimmernder Brokatstoffe demonstriert er seine Fähigkeit zu überzeugender Farbreie. Bei allen beschriebenen Maßnahmen nimmt er sich das Recht zur individuellen Ausgestaltung und Überformung eines antiken Motivs, dem nun eine gänzlich neue ästhetische Bedeutung zukommt. Im Unterschied zu Vermeer handelt es sich deshalb nicht um eine affirmative, sondern um eine kritische Stellungnahme, bei der der Künstler die Moderne gegenüber der Antike und die eigene Kunst der Malerei gegenüber der Skulptur, der es unmöglich ist, Dunkelheit darzustellen, aufwertet.

Unser Vergleich der Bilder Rembrandts und Vermeers belehrt uns darüber, dass ein- und dasselbe antike Motiv höchst unterschiedlich verwendet werden kann. Dennoch stellt sich die Frage, ob der Leidener im Unterschied zum Delfter Maler sein Vorbild unsichtbar machen will? Ist es bedeutsam, wenn er das Motiv der Dienerin abschneidet und dadurch die Wiedererkennbarkeit der antiken Szene beeinträchtigt? Mit diesen Fragen begeben wir uns erneut auf das Feld frühneuzeitlicher Nachahmungslehre. Soll die Wiederverwendung der Motive entdeckt oder verborgen werden? Da diese Frage zentraler ist als es zunächst scheinen mag, soll ihr in den beiden folgenden Interpretationen nachgegangen werden.

4 „Een antieckse Laechon“

Mögen auch die Kunsttheoretiker des 16. und 17. Jahrhunderts darin übereinstimmen, dass Motivübernahmen zu dissimulieren sind, so besteht doch in Bezug auf die nachzuahmenden Vorbilder a priori keine Einigkeit. Eine extreme Kanonisierung der Antike geht mit der Kunsttheorie von Franciscus Junius einher, weshalb wir uns noch einmal genauer mit seinen Thesen auseinandersetzen.

Es ist schon Rubens aufgefallen, dass in „De pictura veterum“ weder die italienischen Künstler der Hochrenaissance noch zeitgenössische Künstler genannt werden.⁸⁴ Mag der Theoretiker auch in theoretischen Fragen um Aus-

84 Vgl. [Otto Zoff]: Die Briefe des P.P. Rubens, übersetzt und eingeleitet von dems., Wien 1918, S. 459–461.

gleich bemüht sein, in der Frage künstlerischer Vorbildlichkeit ist er es nicht, favorisiert er doch ganz klar einen antiken Kanon und jene Kunst, die diesen zu respektieren weiß. In der Tendenz vertritt Junius eine konservative Position und präsentiert sich als Parteigänger klassischer Imitatio-Lehre.⁸⁵ Und so kann es nicht verwundern, wenn Junius jene Künstler tadelt, die er für neuerungssüchtig hält. Denn diese würden durch den Wunsch nach Neuem dazu verführt, den rechten Weg zu verlassen.⁸⁶ Im Zweifelsfall sei es besser, das Bewährte zu wiederholen, als Neues zu erfinden.

Dieser Konservatismus hat seinen Niederschlag auch im Stil des Buches gefunden, das jedes neue Argument über eine antike Auctoritas glaubt einführen zu müssen: Plinius schreibt dies, Horaz jenes und den Schriften des Quintilian kann man Folgendes entnehmen. Dabei sei nicht verschwiegen, wie selbstgewiss das Buch seinem Gestus nach auftritt, proklamiert es doch einen extrem normativen Kunstanspruch, der allenthalben die Werke der Antike den Künstlern als Vorbild empfiehlt. Andererseits muss dem Autor zugutegehalten werden, dass er sich mit seinem Traktat gegen einen ästhetischen Relativismus stemmt, der mit der Geschichte einhergeht. In der Antike sieht er Ideale des Menschseins formuliert, die als vorbildlich und immerwährend gelten können. So stellt die Antike für ihn ein Formenrepertoire zur Verfügung, das man als eine Art künstlerischen Grundwortschatz des Menschseins betrachten kann.⁸⁷ Zudem muss im Sinne Junius' die Frage erlaubt sein, ob Schönheit nicht notwendig der Norm und des Kanons bedarf. Wie sollten wir sonst erkennen, was schön ist? Ob wir wollen oder nicht, wir setzen Schönheit immer schon voraus.

Eine weitere Frage betrifft die Vereinbarkeit christlicher und antiker Beredsamkeit bei Junius und Erasmus von Rotterdam. Dieses Verhältnis muss meines Erachtens als weitaus konfliktreicher gedacht werden, als wir es in der Einleitung von Colette Nativels Juniusausgabe erfahren. Es lässt sich schwerlich auf die Frage reduzieren, ob man einem oder mehreren Vorbildern zu folgen habe. Im „Ciceronianus“ des Erasmus von Rotterdam lassen sich entscheidende Argumente gegen eine Verabsolutierung der Antike finden, wie sie von Junius en permanence betrieben wird.⁸⁸ In diesem Dialog setzt Erasmus dem Ideal

85 Vgl. [Junius/Nativel]: *De pictura veterum*, S. 417–438. Zu den unterschiedlichen Formen der Nachahmung vergleiche die kurze Zusammenfassung von Nativel. Vgl. Ebd. S. 479.

86 „[...] soorte van raesernije ghedreven tot het ghene schijnt nieuw te sijn [...]“ [Junius]: *De Schilder-Konst*, S. 32.

87 Vgl. Ebd. S. 12.

88 Vgl. [Erasmus von Rotterdam]: *Der Ciceronianer oder der beste Stil*, ein Dialog, übersetzt, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Theresia Payr, in: Ders.: *Ausgewählte Schriften*. Lateinisch/Deutsch, hg. von Werner Welzig, Darmstadt 21990, Bd. 7, S. 2–355.

der *Imitatio artis* das Recht auf persönlichen Ausdruck entgegen. Mit diesem Text liegt sein letztes Werk vor, dessen Thema im engeren Sinne das der Cicero-Nachahmung und in einem weiteren Sinne jenes der *Ars bene dicendi* darstellt. Die Pointe des Buches besteht in der theologischen Zuspitzung des Problems angemessener Rede, woran uns schon der Titel gemahnt, der auf einen Brief des Kirchenvaters und Bibelübersetzers Hieronymus verweist, der sich zwischen den Alternativen „Christianus“ und „Ciceronianus“ zu entscheiden hatte.⁸⁹

Am Ende seines Dialogs schreibt Erasmus, dass Rechtgläubigkeit mangelnde rhetorische Fähigkeiten zu kompensieren vermag und zu christlichen Inhalten keineswegs das klassische Latein eines Cicero, sondern am besten die schlichte Rede eines Paulus passe. Mit diesem reformatorischen Programm geht eine Kampfschrift des Antiklassizismus einher, die lange vor Charles Perraults Überlegungen zur „Querelle des Anciens et des Modernes“ zum ersten Mal einen Katalog derjenigen Argumente liefert, die vom Künstler Modernität fordern.⁹⁰ Dies beginnt schon mit der Infragestellung des Nachahmungsparadigmas: Die Natur selbst sei gegen die Nachahmung fremder Stile, heißt es dort, „die Natur, welche den Stil dazu bestimmt hat, Spiegel der Persönlichkeit zu sein.“⁹¹ Schönheit der Rede sei nur zu erreichen, wenn die authentische Persönlichkeit im Gesagten aufscheint. So ist es nur konsequent, dass der Theologe, um den an Cicero orientierten Redner zu denunzieren, auf das Bild vom geschminkten Gesicht zurückgreift: „Wenn du dich daher ganz genau so ausdrücken willst wie Cicero, dann kann dein Stil nicht mehr Ausdruck deiner Persönlichkeit sein, ist er aber nicht Ausdruck deiner Persönlichkeit, so gibt er ein falsches Bild und wirkt nicht minder grotesk, als du wirken würdest, wenn du dir dein Gesicht mit Schminke bemaltest [...]“⁹² Ebenso sprechend ist es, wenn Erasmus im Anschluss an den zitierten Passus die Metapher der Maske nutzt. Wer die sich im Stil äußernde naturgegebene Form seines Geistes verleugnet, tritt „maskiert an die Öffentlichkeit“, heißt es sodann.⁹³ Und unmittelbar daran anschließend, würden jene, die Cicero nachahmten, eine „fremde Maske“ tragen.⁹⁴

89 Zu Hieronymus als Identifikationsfigur des Erasmus' vgl. Müller: Von der Odyssee eines christlichen Gelehrten, S. 179–211.

90 Vgl. August Buck: Die „Querelle des Anciens et des Modernes“ im italienischen Selbstverständnis der Renaissance und des Barocks, Wiesbaden 1973 (= Sitzungsberichte der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main, Bd. 11, Nr. 1); Hans-Robert Jauß: Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt am Main 1992 (= Edition Suhrkamp, Bd. 418).

91 [Erasmus/Welzig]: Der Ciceronianer oder der beste Stil, S. 329.

92 Ebd. S. 187.

93 Ebd. S. 333.

94 Ebd.

Eine solche Forderung nach Stil als authentischem Ausdruck hat in Bezug auf die Persönlichkeit notwendig den Charakter eines Bekenntnisses. Die Pointe des erasmischen Textes scheint genau darin zu bestehen, dass das Problem des Stils zum ersten Mal existenzialisiert wird. Der Theologe misstraut der rhetorischen Instanz des Decorum, weil er befürchtet, dies diene der Schmeichelei: „[...] eure Lehrer der Rhetorik gestatten dem Redner, gelegentlich die Unwahrheit zu sagen, Unbedeutendes aufzubauschen und Wichtiges zu bagatellisieren, was doch gewiss eine Art Betrug ist, sich die Sympathie des Publikums mit List zu erschleichen und schließlich mit allen Mitteln der Psychagogie, und das ist so etwas wie Gift, das Denken der Zuhörer zu vergewaltigen.“⁹⁵ Erasmus fordert ungeschminkte Wahrheit in Bezug auf die Darstellung der eigenen Person und des Adressaten sowie Realismus in Bezug auf die Darstellung äußerer Wirklichkeit. Eine solche kritische Position gegenüber dem Decorum halte ich auch bei Rembrandt für gegeben. Er steht damit in erasmischer Tradition, ohne dass damit eine Lektüre der genannten Texte einhergehen müsste.

Es war mehrfach von der Kritik die Rede, die Rembrandt von Seiten der Klassizisten im 17. Jahrhundert erfahren hat. In Bezug auf den Leidener Maler war der ansonsten so noble Joachim von Sandrart von außergewöhnlicher Direktheit. Für wie minderwertig er die Kunst des Holländers hielt, zeigt uns schon das Exordium von dessen Biographie. Da dieser die Niederlande nie verlassen habe, um Italien oder die antike Kunst zu studieren, so liest man in der „Teutschen Academie“ aus dem Jahre 1675, sei er beständig bei seinem „angenommenen Brauch“ stehen geblieben, wettet Sandrart bereits im ersten Satz.⁹⁶ Überdies habe Rembrandt nur schlecht lesen können, weshalb ihm theoretische Schriften verwehrt geblieben seien. Demnach wundert es kaum, wenn der deutsche Biograph schon nach wenigen Sätzen feststellt, Rembrandt habe seine Werke „wider unsere Kunst-Reglen/ als die *Anatomia* und Maas der menschlichen Gliedmaßen / wider die *Perspectiva* und den Nutzen der *antichen Statuen* / wider Raphaels Zeichenkunst und vernünftige Ausbildungen, auch wider die unserer Profession höchst-nöhtigen“ geschaffen.⁹⁷ Der Leser wird folgern müssen, Rembrandt habe sein gewiss vorhandenes Talent vergeudet.

Dass Sandrarts Biographie polemischer Natur ist, hat Jan Emmens in seiner gelehrten Untersuchung „Rembrandt en de Regels van de Kunst“ aus dem Jahre 1968 festgestellt.⁹⁸ Zudem enthält sie eine Reihe von Irrtümern. Die rela-

95 Ebd. S. 133.

96 [von Sandrart/Klemm]: Teutsche Academie, Bd. I, II. Teil, III. Buch, XXI. Kapitel, S. 326.

97 Ebd.

98 Vgl. Emmens: Rembrandt en de regels, S. 66–70.

tive Kürze des Textes bestätigt überdies, wie unwichtig Rembrandt dem deutschen Kunsttheoretiker erschienen sein muss. Leider wissen wir nicht, was Rembrandt gelesen hat.⁹⁹ Immerhin sind wir durch das bei der Zwangsversteigerung im Jahre 1656 entstandene Inventar über den Besitz des Malers genau informiert.¹⁰⁰

Das Inventar ist eine unverzichtbare Quelle, da es uns besser als jedes andere Dokument über den Sammler, Kenner und wohl auch Händler Rembrandt informiert. Der Maler nannte eine große Anzahl druckgraphischer Blätter sein Eigen, so dass das von Sandrart gefällte Urteil kein erkennbares Fundament hat. Im Gegenteil ist dem Niederländer eine außergewöhnlich genaue Kenntnis italienischer Kunst zuzutrauen, besaß er doch allein vier Bücher mit Stichen nach Raffael. Ausdrücklich vermerkt der Verfasser des Inventars, dass diese sehr kostbar („kostelijcke“) seien.¹⁰¹ Des Weiteren werden Bücher mit Stichen nach Antonio Tempesta, Annibale und Lodovico Carracci, Guido Reni, Andrea Mantegna und Michelangelo aufgeführt, um nur die italienischen Künstler zu nennen.¹⁰² Neben den oben Genannten scheint sich Rembrandt vor allem für Tizian interessiert zu haben: „Een dito [boeck, J.M.] seer groot, met meest alle de wercken van Titiaen.“¹⁰³ Aber auch erotische Geschichten („bouleringe“) nach Raffael, Annibale Carracci, Giovanni Battista Rossi und Giulio Bonasone finden Erwähnung, womit Darstellungen nach den Metamorphosen des Ovid gemeint sein dürften.¹⁰⁴

Überrascht wäre Sandrart sicherlich auch darüber gewesen, dass das Inventar ein Portfolio mit Zeichnungen Rembrandts nach der Antike nennt.¹⁰⁵ Denn schließlich musste man auch in jenen Zeiten Kunst nicht besitzen, um sie studieren zu können. Hier sei vor allem an den bereits erwähnten Fall des Castiglione-Bildnisses gedacht, bei dem Rembrandt sogar eine Auktion besuchte, um eine ihm wichtige Arbeit zu sehen und zu kopieren.

Es versteht sich fast von selbst, dass der Rembrandtkritiker Sandrart im Einleitungsteil seiner „Teutschen Academie“ zwei Antiken ausführlicher beschreibt als alle anderen: den *Apoll von Belvedere* und die *Laokoongruppe*, von der es heißt, schon Plinius habe sie als „preiswürdigste Statue, so jemals gemacht worden“ erachtet.¹⁰⁶ Im Anschluss an dieses Lob gibt der Kunsttheo-

99 Vgl. [Gerson]: Seven letters by Rembrandt.

100 Vgl. [Hofstede de Groot]: Die Urkunden über Rembrandt (1575–1721), S. 189–211.

101 Vgl. Ebd. S. 200–201, Nr. 196, 205, 206, 214.

102 Ebd. S. 200, Nr. 200; S. 201, Nr. 207, 209, 210, S. 202, Nr. 230.

103 Ebd. S. 201, Nr. 216.

104 Ebd. S. 202, Nr. 232.

105 Ebd. S. 203, Nr. 251.

106 [von Sandrart/Klemm]: Teutsche Academie, Bd. I, III. Buch, S. 55.

retiker dem Leser die wichtigsten Informationen, die Urheber, Inhalt und Wiederauffindung betreffen. Schon Vasari sprach der Wiederauffindung der Laokoongruppe eine zentrale Bedeutung für die Entwicklung der Kunst zu.¹⁰⁷ Denn erst ihr Studium ermögliche das Ende der Unvollkommenheit in den Künsten. Dies sagt der Kunsttheoretiker im Prooemium zum dritten und letzten Teil seiner Biographien mit Blick auf Michelangelo, dessen Bestimmung es sei, die Bildende Kunst zur Vollkommenheit zu führen.¹⁰⁸

Für Karel van Mander besitzt die Auseinandersetzung mit der Laokoongruppe in der nordeuropäischen Kunst ebenfalls eine wichtige Funktion. Sie gemahnt die flämisch-niederländischen Künstler, sich mit der italienischen Kunst in Bezug auf die Aktdarstellung zu messen. So kann es nicht wundern, wenn van Mander zu Beginn der Vita des Italianisten Frans Floris auf die Schwierigkeiten zu sprechen kommt, die mit männlichen Akten für den Künstler einhergehen, weshalb er in diesem Zusammenhang auf die Laokoongruppe eingeht. Das glanzvolle Vorbild sei Michelangelo, dem es gleichermaßen gelungen sei, alle Einzelheiten der Muskulatur und zugleich einen „schwellenden schönen Kontur“ zu zeichnen.¹⁰⁹

Wenn wir nach dieser Skizze der Bewertung des *Laokoon* durch die frühneuzeitliche Kunsttheorie noch einmal zu Sandrarts Darstellung der Rembrandtbiographie zurückkehren, so lässt eine Position des Inventars sein Urteil als besonders ungerecht erscheinen. Wir erfahren nämlich von einer kleinen Kopie der Laokoongruppe, die sich im Besitz des Künstlers befand. Der Eintrag lautet: „Een antieckse Laechon.“¹¹⁰ Leider ist weder bekannt, wer diese Kopie erstellt hat, noch wie groß und aus welchem Material sie war.¹¹¹ Doch schon der Umstand, dass Rembrandt eine solche dreidimensionale Kopie besaß, ist bemerkenswert. Eine Kleinbronze oder ein in Gips gefertigter Abguss einer Kleinskulptur hat gegenüber einem einfachen Reproduktionsstich den Vorteil, von allen Seiten aus studiert werden zu können. Dies bietet dem Künstler die Möglichkeit, auch unerwartete Ansichten der Skulptur zu nutzen.

Wenn eine intime Kenntnis der Laokoongruppe vorausgesetzt werden darf, welche Spuren hat die Skulptur dann im Werk des Niederländers hinterlassen?

107 Vgl. die mit einem nützlichen Anhang frühneuzeitlicher literarischer Rezeption ausgestattete Publikation von Settis: *Laocoonte*.

108 Vgl. [Giorgio Vasari]: *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori scritte da Giorgio Vasari*, hg. von Gaetano Milanesi, 9 Bde., Florenz 1906, Bd. IV, S. 10–11.

109 [van Mander/Floerke]: *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler*, S. 174.

110 [Hofstede de Groot]: *Die Urkunden über Rembrandt (1575–1721)*, S. 208, Nr. 329.

111 Sie scheint nicht frei gestanden zu haben, sondern befand sich in einem Regal mit anderen dreidimensionalen Gegenständen.

Um dies zu erkunden, müssen im Folgenden jene Werke Rembrandts analysiert werden, für die eine Kenntnis des *Laokoon* vorauszusetzen ist. Im Zentrum der Überlegungen stehen dabei seine drei Gemälde *Bileam und die Eselin* aus dem Jahre 1626, die *Blendung Simsons* von 1636 und sein *Raub des Ganymed* aus dem Jahre 1635. Alle drei Bilder beziehen sich in höchst unterschiedlicher Weise auf das Vorbild. Während die biblischen Bildthemen das Motiv des Priesters Laokoon in erwartbarer Weise applizieren, wird es im mythologischen Sujet dissimuliert. Rembrandts Gemälde *Der Raub des Ganymed* ist schließlich ironisch zu verstehen.

Die früheste nachweisbare Bekanntschaft mit dem zentralen Motiv der *Laokoongruppe* verdankt Rembrandt keinesfalls erst dem Erwerb einer kleinformatigen Kopie. Sie findet auch nicht erst Mitte der 1630er Jahre statt, wie die *Blendung des Simson* es nahe legen könnte. Im Gegenteil führt sie uns in die Lehrzeit bei seinem zweiten Lehrer Pieter Lastman zurück. Im Jahre 1624 trat der damals 18-jährige Rembrandt in dessen Amsterdamer Atelier ein. Immer wieder ist in der Forschung auf Lastmans Bild *Bileam und die Eselin* zurückgegriffen worden, um das Verhältnis Rembrandts zu seinem Lehrer zu erläutern.¹¹² Im Anschluss an die Forschungstradition hat Christian Tümpel darauf hingewiesen, dass das Bileam-Thema in der Malerei vor Lastman nicht dargestellt wurde.¹¹³ Zwar konnte er sich gezeichneter und gestochener Vorbilder bedienen, doch seine gemalte Version wies dem ungewöhnlichen Thema einen neuen Rang zu. Der Künstler hat für sein Gemälde ein Querformat gewählt und den Moment dargestellt, in dem der Engel hinzutritt und die Eselin auf ihre Knie fällt und zu sprechen anhebt. Während Bileam die Augen vor Schreck geöffnet hat, blickt das Tier entsetzt auf den Engel, der mit seinem Schwert ausholt. In der bisherigen Diskussion des Bildes wurde übersehen, dass der Amsterdamer Maler für die Figur des Bileam auf das Laokoonmotiv zurückgegriffen hat.

Rembrandts Variante (Abb. 44) desselben Themas hat zwar nahezu die gleiche Bildgröße, aber er wandelt das Quer- zum Hochformat und versetzt den

112 Pieter Lastman, *Bileam und die Eselin*, bezeichnet: „Lastman fecit 1622“, Holz, 41,3×60,3 cm, New York, Mr. und Mrs. Richard L. Feigen. 4 Mos 22, 23–34. Vgl. Christian Tico Seifert: Pieter Lastman. Studien zu Leben und Werk. Mit einem kritischen Verzeichnis der Werke mit Themen aus der antiken Mythologie und Historie, Petersberg 2011, S. 183, Abb. 196.

113 Vgl. Christian Tümpel: Pieter Lastman en Rembrandt, in: Pieter Lastman leermeester van Rembrandt / The man who taught Rembrandt, hg. von Astrid Tümpel und Peter Schatborn, Zwolle 1991 (zugl. Ausst.-Kat. Amsterdam Museum Het Rembrandthuis 1991), S. 54–84, hier S. 60–62.



ABB. 44 *Rembrandt: Bileam und die Eselin, 1626, bezeichnet: „Rf. 1626“, Öl auf Holz, 63,2 × 46,5 cm, Paris, Musée Cognacq-Jay © BPK / FÉLICIEEN FAILLET*

Engel in die Lüfte.¹¹⁴ Auf diese Weise gelingt ihm eine dramatischere Fassung. Die Qualität seiner Komposition besteht in deren Destabilisierungstendenz, denn nun bestimmt eine von links oben nach rechts unten steil abwärts führende Diagonale das Bild. Die Eselin droht nach vorn links aus dem Bild zu rutschen, und der Prophet ist dabei, sein Gleichgewicht zu verlieren. Er will das Tier strafen, doch hat er mit dem Stock zu weit ausgeholt. Unweigerlich wird er nun hintenüber stürzen. Auf diese Weise liefert Rembrandt eine interessante Deutung der biblischen Erzählung. Gott straft den selbstgerechten Propheten im Moment vermeintlicher Machtausübung: Während dieser versucht, die Eselin zu schlagen.

In der Sekundärliteratur ist auf eine Zeichnung von Dirck Vellert aus dem zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts verwiesen worden, die das alttestamentliche Thema zeigt und vermutlich als Entwurf für einen Stich entstanden war.¹¹⁵ Hier wird die Szene durch zwei Diener flankiert, die unmittelbar links und rechts des Propheten dargestellt sind. Schon Vellert nutzt für seine Komposition die Laokoongruppe. Die Anordnung der drei Personen ist sogar in deutlicherer Analogie zum antiken Vorbild gestaltet. Zwar sind die beiden Assistenzfiguren auch bei Lastman und Rembrandt dargestellt, doch sind sie stärker verschattet und weiter in den Hintergrund gerückt. Bei Vellert hingegen stellt die Anordnung der Knaben einen Wink an den Betrachter dar, das berühmte Vorbild zu entdecken.

Vermutlich war Vellert der erste Künstler, der auf die Laokoongruppe zurückgegriffen hat, um das Bileamthema darzustellen. Dies ist insofern aufschlussreich, als uns damit die Hochphase der Laokoonrezeption in Erinnerung gerufen wird, die in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts zurückreicht. Daran erinnert auch ein Kupferstich von Dirck Coornhert aus einer vierteiligen Folge nach Maarten van Heemskerck, die das Thema des ungehorsamen Propheten darstellt und um 1550 entstanden ist.¹¹⁶ Auch hier lässt sich das Laokoonmotiv

114 Rembrandt, *Bileam und die Eselin*, bezeichnet: „R f. 1626“, Holz, 63,2 × 46,5 cm. Paris, Musée Cognacq-Jay.

115 Dirck Vellert, *Bileam und die Eselin*, ca. 1525, Federzeichnung, 19,4 × 18,7 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum. Vgl. schon Tümpel: Pieter Lastman en Rembrandt, S. 62. Vgl. Erzählen und Episteme: Literatur im 16. Jahrhundert, hg. von Beate Kellner u.a., Berlin/New York 2011, Abb. 12, S. 292.

116 Dirck Volkertsz. Coornhert (nach Maarten van Heemskerck), *Der ungehorsame Prophet von einem Löwen angegriffen*, um 1550, Kupferstich und Radierung, 26,2 × 19,4 cm, Wien. Vgl. The Illustrated Bartsch, hg. von Ilja M. Veldman, Bd. 55 (= Supplement), Dirck Volkertsz. Coornhert, New York 1991, S. 65, Nr. 5501.017.4.

ausmachen, allerdings erscheint es seitenverkehrt und weniger frontal als bei Lastman.¹¹⁷

Wenn wir uns Vellerts Laokoonrezeption vor Augen geführt haben, müssen wir daran erinnern, dass er zu den ersten Künstlern gehörte, die das antike Kunstwerk parodiert haben. Schon in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts lieferte er eine Reihe ironischer Radierungen, von denen lediglich ein Beispiel vorgestellt werden soll.¹¹⁸ Dargestellt ist *Bacchus* (Abb. 45), der auf einem Weinfass sitzt und dessen Kopf von einem Kranz aus Weinblättern geschmückt wird.¹¹⁹ Im Hintergrund erkennt man einen Ziegenbock, der den ausgelassenen Charakter der dargestellten Szene unterstreicht. So ist die Trunkenheit des Bacchus das eigentliche Thema. Seine weit ausholende Hand muss entsprechend als unkoordinierte Geste interpretiert werden. Er ist derart betrunken, dass er sich mit seiner linken Hand auf dem Fass abstützen muss. Der mörderische Kampf mit der Schlange wird zum Kampf mit dem Laster der Trunkenheit! Wenn man an die tragische Geschichte des trojanischen Priesters denkt, ist bei diesem Entwurf eine gewisse Spottsucht unverkennbar. Der Antwerpener Künstler ignoriert absichtsvoll das Decorum italienischer Kunsttheorie. Er nutzt den *Laokoon* nicht in gewohnter Weise als Exemplum doloris historienwürdiger Figuren, sondern als Modell für einen Trunkenbold. Die hohe Form wird erniedrigt, transportiert sie doch einen vulgären Inhalt.

Das klassische, an antiker Rhetorik orientierte Verfahren ikonographischer Motivübernahme funktioniert im Sinne einer normativen Bildsprache. Unausgesprochen wird vom Künstler Verhältnismäßigkeit und die Befolgung des Decorum erwartet. Mit den zitierten Motiven geht eine gewisse Fallhöhe einher. Heroische Posen bleiben bedeutenden Figuren vorbehalten. In diesem System kommuniziert man über die Form immer auch die Bedeutsamkeit der Inhalte. Anders verhält sich dies im Rahmen subversiver Bildrhetorik, wie wir sie schon bei Jan van Amstel und Annibale Carracci kennengelernt haben, welche die Form „äußerlich“ werden lässt und damit die Norm in Frage stellt. Wie

117 Was wiederum übersehen wurde. Vgl. Christian Tümpel: Im Lichte Rembrandts. Das Alte Testament im Goldenen Zeitalter der niederländischen Kunst, Zwolle 1994 (zugl. Ausst.-Kat. Münster 1994), S. 97, Abb. 97.

118 Zu Vellerts ironischen Radierungen vgl. Müller: Holbein und Laokoon, S. 73–89. Im selben Jahr veröffentlicht Luther „An den christlichen Adel deutscher Nation: Von des christlichen Standes Besserung“. Hier insinuiert der Reformator, dass das von den Deutschen erpresste Ablassgeld vom Papst dazu verwendet wird, im Belvedere eine Kunstsammlung aufzubauen. Den Hinweis auf Luther verdanke ich Claudia Brink.

119 Dirck Jacobsz. Vellert, *Bacchus*, monogrammiert und datiert am unteren Rand: „1522 D * v SEPT 14“, Kupferstich und Radierung, 7,2 × 5,1 cm.



ABB. 45 *Dirck Jacobsz. Vellert: Bacchus, 1522, Radierung und Kupferstich, 7,3×4,8 cm, Amsterdam, Rijksmuseum (Inv.-Nr. RP-P-1909-1919), Public Domain*

wir bereits gesehen haben, verfügt auch Rembrandt über diese Möglichkeiten des Umgangs mit Vorbildern. Wie Vellert vor ihm bedient er sich sowohl subversiver als auch konventioneller Bildrhetorik. Dass solche Späße in den Niederlanden einen fruchtbaren Nährboden gefunden haben, belegt im Rahmen der Genremalerei exemplarisch Adriaen Brouwers so genannte *Bauernrauferei* aus Dresden, die ebenfalls auf den *Laokoon* anspielt, um dabei ironisch zu verfahren.

Im Vergleich zu Lastman ist es Rembrandt gelungen, seine Darstellung der Bileamepisode aus dem Jahre 1626 zu dramatisieren. Auch er nutzt das Laokoonmotiv, aber für die Überzeugungskraft der Komposition ist die Änderung vom Quer- zum Hochformat entscheidend. Im Verhältnis zu seinem Lehrer sind wir bei Rembrandt näher am Geschehen, was noch einmal die Dramatik steigert. Doch auch seine Auseinandersetzung mit der Laokoongruppe ist relativ konventionell. Wie schon sein Lehrer nutzt er das antike Vorbild als Möglichkeit zur Dynamisierung. Das Motiv des trojanischen Priesters dient als Exemplum doloris.¹²⁰ Es führt uns die Bestrafung Bileams vor Augen und inszeniert zugleich den jähen Wechsel von Macht zu Ohnmacht. Die durchgeführten Analysen zeigen uns den Spielraum von Motivübernahmen. Das Laokoonmotiv stellt im Sinne der Rhetorik einen Topos dar. Über seine Auseinandersetzung mit dem Laokoonmotiv bei Lastman gewinnt Rembrandt gleichzeitig dem Vorbild veränderte ästhetische und inhaltliche Möglichkeiten für seine eigene Komposition ab.

5 *Die Blendung Simsons* – schöner oder hässlicher Schmerz?

Zumindest in einem Fall ist Rembrandts Rückgriff auf das Vorbild des *Laokoon* in der Forschung erkannt worden. C.G. Campbell entdeckte schon 1971, dass der Niederländer für sein Gemälde *Die Blendung des Simson* (Abb. 46) aus dem Jahre 1636 auf die Mittelfigur der Laokoongruppe zurückgegriffen hat, um den alttestamentlichen Helden darzustellen.¹²¹

In der Forschung wurde auf den Umstand hingewiesen, dass Rembrandt sein Gemälde Constantijn Huygens im Jahre 1639 als Geschenk überreichte. Wird im beigegeführten Begleitschreiben auch das Thema des Bildes nicht namentlich genannt, so erwähnt der Künstler doch immerhin die Maße des Werks, was die Identifikation von dessen Sujet ermöglicht hat. Der Sekretär des Statthalters

120 Vgl. Ettlinger: Exemplum doloris, S. 121–126.

121 Vgl. Campbell: Studies in the Formal Sources, S. 57 f.



ABB. 46 Rembrandt: *Die Blendung des Simson*, 1636, Öl auf Leinwand, 206 × 276 cm, Frankfurt, Städelches Museum © STÄDEL MUSEUM/ARTOTHEK

der Niederlande hatte sich mehrfach für den Maler eingesetzt und war bei der Vermittlung des Erwerbs von fünf Passionsszenen durch Frederik Hendrik in den Jahren 1635–1639 behilflich. Christian Tümpel hat den Briefwechsel zwischen dem Künstler und seinem Förderer ausführlich dargestellt und gefolgert, Rembrandt habe sich mit dem Geschenk des großformatigen Historienbildes weitere Aufträge erhofft, und so erscheinen sowohl die Wahl des dramatischen Themas als auch die Bildgröße ein Wink zu sein, in welche Richtung sich der Künstler bei der Ausgestaltung des Palastes Aufträge erhoffte.¹²²

In Bezug auf die *Blendung des Simson* ist immer wieder betont worden, dass es sich bei dem Werk um eine schockierende, weil hochgradig realistische Variante malerischer Schmerzdarstellung handelt.¹²³ Die dargestellte Szene ist von

122 Vgl. Tümpel: Rembrandt. Mythos und Methode, S. 138–139.

123 Auch „Triumph der Dalila“ genannt; Rembrandt, *Die Blendung des Simson*, 1636, Öl auf Leinwand, 206 × 276 cm, Frankfurt am Main, Städelches Museum.

einer dramatischen Lichtregie bestimmt. Wir befinden uns im Inneren eines Zeltes, in dessen Dunkel durch eine Öffnung am linken Bildrand helles Schlaglicht fällt, das den Akt der Blendung deutlich ausleuchtet. Wir werden Zeuge, wie einer der Schergen seinen Dolch in Simsons rechtes Auge rammt. Die Lage ist ausweglos, wird er doch von einem weiteren rittlings auf ihm sitzenden Schergen am Bart zu Boden gezerrt, während ein dritter brutal seinen rechten Arm mit einer schweren Eisenkette bändigt. Denn links von ihm steht ein Wächter, der bereit ist, ihn bei allzu großer Gegenwehr umgehend zu erstechen – ein Motiv, das Rembrandt einer Radierung Antonio Tempestas (Abb. 47) entlehnte, die eine Wildschweinjagd darstellt, wie van Rijckevorsel zeigen konnte.¹²⁴ Zugleich entdecken wir die fliehende Dalila, die im Begriff ist, den Ort des Grauens zu verlassen, auf den sie einen geradezu entzückten Blick zurückwirft – in der einen Hand die Schere, in der anderen Simsons Haupthaar, Quelle und Sinnbild seiner sprichwörtlichen Stärke.¹²⁵ Seiner Kraft beraubt, wird der Held nun zum Opfer der hinterhältigen Philister.¹²⁶

Die Blendung ist als Moment absoluten Schmerzes ausgewiesen, der offensichtlich den gesamten Leib Simsons durchfährt. Die Beine hat er angezogen, und sogar die Zehen sind krampfartig gekrümmt. Am stärksten spricht sich die Pein allerdings im Gesicht aus, dort also, wo der Schmerz sich unmittelbar ereignet. Das linke Auge hat er im Schutzreflex zusammengekniffen und die Zahnreihen beißen gewaltsam aufeinander. Campbells Hinweis, dass Rembrandt für das Gemälde die Mittelfigur der Laokoongruppe als Vorbild genutzt hat, führte in der Sekundärliteratur bislang zu keiner befriedigenden Deutung.¹²⁷ Jedenfalls stellt sich Rembrandt mit diesem Zitat in eine lange Tradition. Wie wir bereits gesehen haben, gibt es zahlreiche bildkünstlerische Anverwandlungen des antiken Vorbilds seit dessen Wiederauffindung im Jahr

¹²⁴ Vgl. van Rijckevorsel: Rembrandt en de traditie, S. 129, Abb. S. 126.

¹²⁵ Albert Blankert hat das Motiv der weglaufenden Dalila mit einer Figur aus Pieter Lastmans Bild „*Odyseus und Nausicaa*“ aus Braunschweig in Verbindung bringen wollen. Eine Figur, die seines Erachtens ihren Ursprung in Caravaggios „*Martyrium des Matthäus*“ haben soll. Vgl. Albert Blankert: Lastman Looks at Caravaggio and Inspires Rembrandt and Van Loo, in: Ders.: *Selected Writings. On Dutch Painting. Rembrandt, van Beke, Vermeer and Others. With a Foreword by John Walsh*, Zwolle 2004, S. 260–266. Überzeugender erscheint mir Raffael als Vorbild zu sein, der en permanence wegrennende und sich zugleich umblickende Figuren dargestellt hat.

¹²⁶ Bibel: Ri 13,1–8; 16,1–31.

¹²⁷ Dies gilt auch für die neueste Deutung. Vgl. Gregor J.M. Weber: *Rembrandt im Kontrast. Die Blendung Simsons und Der Segen Jakobs*, Kassel 2005, S. 47.



ABB. 47 Antonio Tempesta: *Jagd auf ein Wildschwein*, Radierung, 1624, 9,3 × 12,1 cm, Foto: J. Scherb

1506. Als ein weiteres prägnantes Beispiel wäre hier ein Kupferstich (Abb. 48) von Hendrick Goltzius nach einem Gemälde von Cornelis van Haarlem zu nennen, der die so genannten *Gefährten des Cadmus* darstellt.¹²⁸ Gemälde und Stich sind als eine spezifische Auseinandersetzung mit dem *Laokoon* zu werten. Es handelt sich um einen Rückenakt mit signifikant in die Höhe gerecktem Arm, der das Zitat als solches zwar ausweist, aber durch die Ansicht von hinten eine unmittelbare Erkenntnis der Entlehnung zugleich erschwert.

Mit diesem Gestus hat sich einer der Gefährten gegen den übermächtigen Drachen zur Wehr gesetzt, während dieser im Begriff ist, das Gesicht seines Opfers auf barbarische Weise zu zerfleischen und seine Krallen in dessen Körper zu schlagen. Bei genauem Hinsehen stellt man fest, dass es sich hier um einen zweiten Gefährten handelt, dem der Drache den Kopf offenbar schon abgerissen hat. Es dürfte Teil der dramaturgischen Strategie des Blattes sein, dass dem Betrachter angesichts der Grausamkeit der Szene der klassische *Laokoon* zunächst nicht in den Sinn kommt. Vielmehr ist man gebannt und zugleich abgestoßen von der widerwärtigen Zurschaustellung des schreck-

¹²⁸ Vgl. [Ovid]: *Metamorphosen*. Übersetzt und hg. von Erich Rösch, München/Zürich 1990, *Metamorphosen* III, Verse 1–137. Vgl. *Die Masken der Schönheit*. Hendrick Goltzius und das Kunstideal um 1600, hg. von Jürgen Müller, Petra Roettig und Andreas Stolzenburg, Ausst.-Kat. Hamburg 2002, Hamburg 2002, S. 96–97, Nr. 26.



ABB. 48 Hendrick Goltzius (nach Cornelis van Haarlem): Der Drache tötet die Gefährten des Cadmus, 1588, Kupferstich, 24,9 × 30,9 cm, Amsterdam, Rijksmuseum (Inv.-Nr. RP-P-OB-10.366), Public Domain

lichen Ereignisses, das offensichtlich die Grenzen des Schicklichen weit überschreitet. Hat man aber die erste Befangenheit überwunden, treten die Überbietungen des antiken Vorbilds klar vor Augen. Der Gefährte des Cadmus scheint muskulöser als Laokoon, und auch der Drache ist ungleich stärker und Furcht einflößender als die antike Schlange. Cornelis van Haarlem nimmt die Geschichte zum Vorwand, um das Laokoonmotiv zum absoluten Exzess zu treiben. Es handelt sich um eine Überbietungsgeste gegenüber dem antiken Vorbild: Aus Imitatio wird Aemulatio.

Ist eine solche Überbietungsgeste nun auch bei Rembrandt als künstlerisches Telos anzunehmen? Die explizite Gewaltdarstellung der Blendung verhindert eine distanzierte Haltung des Betrachters und kann fürs Erste die kunstvolle Verarbeitung fremder Motive verbergen. Die mythologische Phantastik ist hier einem gnadenlosen Verismus gewichen. Rembrandt verzichtet auf die geradezu erotisch-dynamische Stilisierung des nackten Körpers, die für den antiken *Laokoon* so bezeichnend ist, stellt er den alttestamentlichen Helden doch bekleidet dar. In der Skulpturengruppe lässt erst der Schmerz

die Schönheit des trojanischen Priesters ganz hervortreten: So zeigt sich sein gewaltiger Oberkörper gerade in der mühevollen Abwehr der Schlangen und seine angespannte Bein- und Bauchmuskulatur vermittelt einen schon fast lasziven Eindruck von der Intensität des Affektes.

Bei Rembrandt dagegen scheinen alle Gliedmaßen nur ruckartig zucken zu können; es ist ein Kampf ohne Würde; der Schmerz wird nicht ästhetisch sublimiert, sondern potenziert. Offenbar liegt es in der Absicht des Künstlers, die physische Realität des Schmerzes zu präsentieren und nicht dessen heroische Verklärung. Dass ein solcher affekttheoretischer Hintergrund hinzugedacht werden muss, belegt auch Cesare Ripas Handbuch „Iconologia“ aus dem Jahre 1603, das den *Laokoon* ausdrücklich als Sinnbild und Inbegriff des Schmerzes ausweist.¹²⁹ In diesem Sinne geht mit Rembrandts Darstellung notwendig eine ausgesprochene Verhässlichung einher – ganz abgesehen davon, dass der Protagonist ohnehin nicht klassizistischen Idealen entspricht, sondern von eher derbgedrungener Statur ist.

Vielleicht darf man von einem Moduswechsel sprechen, den Rembrandt vorgenommen hat, um aus der klassisch-antiken eine biblisch-alttestamentliche Historie werden zu lassen. Mit der Motivübernahme geht eine Korrektur in Bezug auf das Verhältnis zur männlichen Schönheit einher, indem Rembrandt die körperliche Integrität des Helden derart zerstört, dass der Betrachter von dessen Anblick bei gleichzeitiger Faszination abgestoßen sein muss. Gleichwohl liegt das Ziel nicht in der Überbietung des *Laokoon* in puncto Dramatik. Vielmehr ist dieser nur das Medium einer Auseinandersetzung mit den Zeitgenossen, namentlich mit Rubens und dessen *Prometheus*. Zudem sei auf den berühmten Nachstich von Cornelis Cort nach Tizians *Tityos* verwiesen¹³⁰ – ein Vorbild, das Volker Manuth als primäre Quelle Rembrandts annimmt, allerdings ohne die Laokoongruppe in seine Betrachtung mit einzubeziehen.¹³¹ Gemeinsam ist den Bildern von Tizian und Rubens, dass sie das

129 Vgl. [Ripa]: *Iconologia* (1603), S. 102–103.

130 Tizian, *Tityos*, 1549, Öl auf Leinwand, 253 × 217 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado. Vgl. *The Paintings of Titian – Bd. 111: The mythological and historical Paintings*, hg. von Harold E. Wethey, London 1975, Abb. 99; Peter Paul Rubens, *Der gefesselte Prometheus*, 1611–1612, Öl auf Leinwand, 210 × 244 cm, Philadelphia, Museum of Art. Vgl. P.P. Rubens. *Des Meisters Gemälde in 538 Abbildungen*, hg. von Rudolf Oldenbourg, mit einer Einleitung von Adolf Rosenberg, Stuttgart/Berlin 1921 (= *Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben*, Bd. 5), S. 74; Cornelis Cort (nach Tizian), *Tityos und der Geier*, 1566, Kupferstich, 38,3 × 30,8 cm, San Francisco, Fine Arts Museums, Achenbach Foundation for Graphic Arts. Vgl. *The Paintings of Titian – Bd. 111: The mythological and historical Paintings*, hg. von Wethey, Abb. 103.

131 Vgl. Volker Manuth: *Die Augen des Sünders. Überlegungen zu Rembrandts Blendung Simsons von 1636 in Frankfurt*, in: *Artibus et historiae* 11, 1990, Hf. 21, S. 169–198.

Laokoonmotiv auf den Kopf stellen und damit seine Wiedererkennbarkeit erschweren. Diese Inszenierung hat in wirkungsästhetischer Hinsicht große Vorteile, denn durch die Verkehrung gerät der Kopf an den unteren Bildrand, mithin an die ästhetische Grenze. Entsprechend rückt das Gesicht, der primäre Träger des Affektausdrucks, dem Betrachter bedrängend nahe, was eine Steigerung der Präsenz des Dargestellten bewirkt.

Hierin folgt Rembrandt seinen Vorgängern, doch die Differenz zur italienisch-flämischen Tradition sticht nichtsdestoweniger ins Auge. Denn während Tizian und Rubens die Nacktheit des Motivs unangetastet lassen, ist Simson im Werk Rembrandts bekleidet. Damit widerspricht der Künstler der klassizistischen Kunsttheorie, die fordert, die Affekte über das Muskelspiel des Aktes sichtbar zu machen.¹³² Wenn der Maler schließlich zeigt, wie der Dolch ins Auge dringt, verletzt er ein weiteres Mal die klassizistische Norm, der zufolge man solche Grausamkeiten nur indirekt darstellen soll.¹³³

Rembrandt hingegen hebt jede Distanz zur schrecklichen Tat dadurch auf, dass er den Betrachter exzentrisch positioniert: In leichter Untersicht erblicken wir die Szene von rechts und rücken somit unmittelbar an Simsons malträtiertes Gesicht heran. Der Maler unternimmt offenbar alles, um uns möglichst direkt mit der Gräueltat in visuellen Kontakt zu setzen – Ziel ist deren absolute Vergegenwärtigung. Der Realismus, der hierfür in Anschlag gebracht wird, steht im Dienste der Überwältigung, durch die uns das Werk in seinen Bann zwingen will. Um die Wucht des Ereignisses nicht zu mindern, muss das Laokoonmotiv

132 Vgl. [van Mander/Hoecker]: Das Lehrgedicht, VI, 35–37.

133 Gleichwohl ist der holländische Künstler nicht der erste, der das Laokoonmotiv mit einer Blendung assoziiert: Schon Pellegrino Tibaldi nutzt die Pose in seinen *Szenen aus dem Leben des Odysseus* im Palazzo Poggi in Bologna für die Darstellung des überlisteten Polyphem. Pellegrino Tibaldi, *Szenen aus dem Leben des Odysseus*, um 1554, Fresko, Bologna, Palazzo Poggi. Zum gesamten Zyklus vgl. Marcus Kiefer: „Michelangelo riformato“: Pellegrino Tibaldi in Bologna. Die Johanneskapelle in San Giacomo Maggiore und die Odysseus-Säle im Palazzo Poggi, Hildesheim/Zürich/New York 2000 (= Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 139). Hier sehen wir den Helden aus Ithaka, wie er im Begriff ist, dem Zyklopen mit einem glühenden Pfahl sein einziges Auge auszubrennen. Aber bei aller Brutalität, die einer solchen Tat innewohnt, sind wir als Betrachter doch auf Distanz gehalten und werden so von den unangenehmen Einzelheiten verschont. Vielmehr dürfen wir uns an der kolossalen Schönheit des Zyklopenkörpers ergötzen, welche die Ursache seines Schmerzes nahezu vergessen lässt. Irle erwähnt den Geistlichen Gilio da Fabriano, der die Laokoongruppe als Exemplum doloris für Martyriumsdarstellungen schlechthin betrachtet. Dass die Laokoongruppe dabei nicht nur auf Martyriumsdarstellungen anwendbar ist, zeigt sich nach Irle in Pellegrino Tibaldis *Die Blendung des Polyphem*, wo der Künstler die Motivübernahme geradezu poetisiert. Vgl. Irle: Der Ruhm der Bienen, S. 60 und S. 183.

als solches zunächst verborgen bleiben, da ein zu leicht erkennbares Zitat die Künstlichkeit der Szene hervorkehren würde. Dies bedeutete, dass der Betrachter zu einer intellektuellen Annäherung aufgefordert wäre, bevor das Bild seine affektive Macht entfaltet hätte. In einem zweiten Schritt aber ist das Erkennen des Zitats und die Reflexion über seine Verwendung durchaus erwünscht, denn nur dann kann die Differenz zum antiken Vorbild als das Spezifische der rembrandtschen Schmerzdarstellung begriffen werden, die sich jeder Verklärung physischen Leidens verwehrt.

Neben dem Problem des Schmerzes bleibt nun noch die Frage, inwieweit mit der Blendung allegorische oder metaphorische Bedeutungen einhergehen. Volker Manuth hat diesbezüglich – unter Berufung auf zeitgenössische Predigtbücher – eine moralistische Interpretation vorgeschlagen, die in der Blendung die Strafe Gottes für Simsons unkeuschen Blick auf die schöne Dalila erkennen will.¹³⁴ Bei genauerer Betrachtung des Gemäldes darf man vielleicht sogar ergänzen, dass hier nicht nur das unkeusche Sehen, sondern der Gesichtssinn im Allgemeinen thematisiert ist.¹³⁵ Besonders nahe liegt dies, da verschiedene Erscheinungsformen des Lichtes zur Darstellung kommen. Zudem ist das Zelt Simsons mit dem dramatisch einfallenden Licht geradezu als Camera obscura inszeniert, die bekanntlich als Modell des menschlichen Auges gilt.¹³⁶ So stehen hier der Verlust des Augenlichtes und dessen extreme visuelle Präsentation im Zentrum der Bildkonzeption. Und dass die möglichen Reaktionen des Rezipienten auf die furchtbare Darbietung im Bild bereits mitreflektiert sind, darauf verweisen alle Beteiligten der Szene, vom Schergen am rechten Bildrand, dem das Entsetzen über den Anblick ins Gesicht geschrieben ist, über die mitleidlosen Geharnischten und den furchtsamen Philister mit dem Speer bis hin zu Dalila, deren Blick – zu Simson und natürlich zugleich in Richtung des Betrachters – an Zweideutigkeit nichts zu wünschen übrig lässt.

Mit seiner *Blendung des Simson* schreitet Rembrandt offenbar systematisch die Grenzen der Repräsentation von Grausamkeit und Schmerz ab. Er leistet dies im Bewusstsein, dass er den Vergleich mit den großen Vorgängern keineswegs scheuen, sondern diesen vielmehr fordern muss, um seine Leistung in ihrer provokanten Geste fassbar zu machen. Der Künstler korrigiert dabei die verklärend-ästhetisierende Schmerzdarstellung der antiken Skulptur und die

134 Vgl. Manuth: Die Augen des Sünders, S. 189 ff.

135 Vgl. zu diesem Aspekt bei Rembrandt allgemein Hans Kauffmann: Die Fünfsinne in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, in: Kunstgeschichtliche Studien, Festschrift Dagobert Frey zum 23. April 1943, hg. von Hans Tintelnnot, Breslau 1943, S. 133–157, S. 145 ff.

136 Vgl. Alpers: Kunst als Beschreibung, S. 79–146.

mit ihr einhergehende klassizistische Theorie. Rembrandt ist freilich nicht der erste, der über Schmerz und seine Darstellung in kritischer Weise nachgedacht hat, wie bereits die Interpretation von van Honthorsts Dresdner Gemälde *Der Zahnarzt* ergab. Im Sinne größerer Wahrhaftigkeit zeigt er die Hässlichkeit des Leidens. Der Begriff „Wahrhaftigkeit“ ist bewusst gewählt, weil in der *Blendung* anders als in den *Gefährten des Cadmus* kein formalistisches Interesse vorherrscht. Rembrandts Ziel ist nicht Überbietung, sondern Reflexion. Dadurch kritisiert er das Diktat der Schönheitlichkeit als unausgesprochene Grundannahme klassizistischer Kunsttheorie und stellt zugleich das Modell von Imitatio und Aemulatio in Frage.

6 *Der Raub des Ganymed* – Klassizismus als Witz

Vollkommen anders stellt sich der Umgang mit Vorbildern bei Rembrandts berühmtem *Raub des Ganymed* aus dem Jahre 1635 dar (Abb. 49).¹³⁷ Es ist unter allen Gemälden ohne Zweifel dasjenige, das Sandrarts Ablehnung am stärksten provoziert haben dürfte – wenn er es denn kannte. Das Bild wurde in der frühen Forschung mit einigem Recht als Parodie italienischer Kunst interpretiert.¹³⁸ Der Adler gleicht einem Geier, und der Knabe mit seinem überdimensionierten Gesäß kann vor Angst das Wasser nicht mehr halten.¹³⁹ Stefan Grohé hat in seiner Studie über Rembrandts Mythologien die gängigen Interpretationen zusammengefasst und ist ausführlich auf die vielen ikonographischen Details eingegangen, die ein gewisses Bedeutungsspektrum der Figur ermöglichen.¹⁴⁰ Unter den bestehenden Interpretationen kann meines Erachtens die politische besonders überzeugen, die dem Bild einen interessanten Hintersinn zuschreibt.¹⁴¹ Demnach wäre der *Raub des Ganymed* eine Karikatur des Kardinal-Infanten Don Ferdinand von Spanien, der die Niederlande 1635 mit seinen Truppen bedrohte.¹⁴² Diese Deutung besitzt als einzige den Vorzug,

¹³⁷ Rembrandt, *Die Entführung des Ganymed*, bezeichnet: „Rembrandt ft.1635“, Leinwand, 177×129 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister.

¹³⁸ So etwa bei Clark: Rembrandt and the Italian Renaissance, S. 12.

¹³⁹ Zuletzt vgl. Uta Neidhardt: Rembrandts „Ganymed“ – fremd und vertraut, in: Rembrandt van Rijn. Die Entführung des Ganymed, hg. von Uta Neidhardt und Thomas Ketelsen, Ausst.-Kat. Dresden 2006–2007, Dresden 2006, S. 7–19.

¹⁴⁰ Vgl. Grohé: Rembrandts mythologische Historien, S. 103–163.

¹⁴¹ Vgl. Gerda Kempter: Ganymed. Studien zur Typologie, Ikonographie und Ikonologie, Köln und Wien 1980 (= Dissertationen zur Kunstgeschichte, 12), S. 132–138.

¹⁴² Vgl. Grohé: Rembrandts mythologische Historien, S. 125.



ABB. 49 *Rembrandt: Der Raub des Ganymed, 1635, Öl auf Leinwand, 177 × 129 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister (Inv.-Nr. 1558)*

die Quaste vor dem Bauch des Kindes als Herrscherattribut plausibel machen zu können – ein vom Künstler besonders auffällig inszeniertes Detail, das ansonsten nur schwer zu erklären ist.

Im Anschluss an die bestehende Forschung hat Grohé zudem auf eine Zeichnung Rembrandts (**Abb. 50**) verwiesen, die ein ungezogenes Kind zeigt, das von seiner Mutter weggetragen wird. Zuletzt hat Thomas Ketelsen dieses Blatt als Beleg dafür genommen, dass die im Bild fassbare Drastik konkreten Beobachtungen geschuldet sei.¹⁴³ Die dem Alltag entstammende Skizze stelle entsprechend eine Vorstudie des mythologischen Themas dar. Ketelsen betont eigens, dass Rembrandt weder auf antike noch italienische Vorbilder zurückgreift, um seinen Jüngling angemessen darstellen zu können. Im Gegenteil erachte der Künstler es für wichtiger, den Widerwillen eines Kindes zu studieren, das sich sträubt, seiner Mutter zu folgen. Ketelsen berücksichtigt aber nicht die Zweifel, die bereits Josua Bruyn äußerte, der erkannte, wie der Künstler vermeintlich harmlose „Kindermotive“ nutze, um diese nach antiken Vorbildern zu gestalten.¹⁴⁴

Es ist immer wieder betont worden, dass Rembrandts Gemälde das genaue Gegenteil von Correggios oder Rubens' Darstellung desselben Themas darstelle. In der Forschung wurde zudem auf die bekannten druckgraphischen Reproduktionen von Michelangelos Ganymed-Zeichnung verwiesen. Nicolas Beatrizet (**Abb. 51**) und Giulio Bonasone, dessen *Götterliebschaften* sich wahrscheinlich im Besitz Rembrandts befanden, haben das Thema im Anschluss an Michelangelo dargestellt.¹⁴⁵ Anders als Rembrandt hat der italienische Künst-

143 Vgl. Thomas Ketelsen: Ein Körper von Gewicht. Rembrandts „Ganymed“-Zeichnung in Dresden, in: Rembrandt van Rijn. Die Entführung des Ganymed, hg. von Uta Neidhardt und Thomas Ketelsen, Ausst.-Kat. Dresden 2006–2007, Dresden 2006, S. 21–32, hier S. 22. Ketelsen verweigert sich ikonographisch-konventionellen Ausdeutungen, da diese „wie von selbst an der Federzeichnung abprallen“. Stattdessen verweise seines Erachtens jede Zeichnung auf andere Zeichnungen der Werkstatt, aus deren Bezügen „ein eigener Sinn entsteht“.

144 Vgl. Josua Bruyn: On Rembrandt's Use of Studio-Props and Model Drawings, in: Festschrift E. Haverkamp-Begemann. Essays in Northern European Art, hg. von Anne-Marie Logan, Doornspijk 1983, S. 52–60, hier S. 52 f.

145 Nicolas Beatrizet (nach Michelangelo), *Der Raub des Ganymed*, Kupferstich, 41,3 × 27,8 cm, Amsterdam, Rijksprentenkabinet. Giulio Bonasone (nach Michelangelo), *Der Raub des Ganymed*, 1555, Kupferstich, 11 × 8 cm, London, British Museum, Departments of Prints & Drawings (H, 5.40). Es existieren zwei leicht voneinander abweichende Varianten, die für ein Emblembuch von Achille Bocchi konzipiert wurden. In beiden Varianten ist jedoch die Wiedergabe des michelangelesken Motivs identisch. Zu Bocchis Emblembuch vgl. Elizabeth See Watson: Achille Bocchi and the Emblem Book as Symbolic Form, New York 1993.



ABB. 50 *Rembrandt: Mutter und ungezogenes Kind, um 1635, Federzeichnung, 20,7 × 14,2 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett (Ident.-Nr. KdZ 3771)*



ABB. 51 *Nicolas Beatrizet (nach Michelangelo): Der Raub des Ganymed, 1535–1577, Kupferstich, 42,7 × 28,0 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett (Inv.-Nr. A 87372)*

ler den Adlerschwingen den nötigen Raum zur Kraftentfaltung gelassen. Rembrandt hingegen verspannt die Flügel des Adlers zwischen den Bildrändern, was die schwere Last des Kindes deutlich hervorhebt. Auch die Diagonalen, die bei Rembrandt von links oben nach rechts unten weisen, betonen das Gewicht des Knaben und suggerieren unwillkürlich eine Abwärtsbewegung. Obwohl wir wissen, dass Ganymed in den Olymp entführt wird, sehen wir etwas anderes, nämlich einen schier überanstrengten Adler und ein hilflos strampelndes Kind. Nun ist von Werner Busch eingewendet worden, dass dieses Bild nicht ohne weiteres als Parodie italienischer Kunst verstanden werden dürfe, da ein klassizistischer Kanon in den Niederlanden noch nicht existierte.¹⁴⁶ Dem ist zunächst einmal entgegenzuhalten, dass es spätestens seit Mitte des 16. Jahrhunderts eine so große Anzahl von Reproduktionsstichen nach italienischen und antiken Klassikern gab, folglich man deren Bekanntheit in den Niederlanden voraussetzen muss.¹⁴⁷ Kurzum: Die bedeutenden antiken und italienischen Werke lagen in mehr oder weniger guten Reproduktionen vor.

Außerdem schlägt Busch vor, im *Ganymed* eine Travestie zu erkennen.¹⁴⁸ Aber auf welche kunsttheoretische Quelle kann man sich mit dieser These beziehen? Welcher Autor des 16. und 17. Jahrhunderts verwendet diesen Begriff? Keine mir bekannte Quelle der niederländischen Kunsttheorie nutzt den Ausdruck der Travestie, der in die spätere Zeit gehört. Dies ist auch gar nicht nötig, weil das Phänomen durch die Praxis der *Dissimulatio artis* abgedeckt ist. Wie zahlreiche Beispiele gezeigt haben, besteht der Witz in den damit einhergehenden Inversionen. Durch die verbergende Sprechweise der Bilder wird ja nicht nur das Motiv, sondern auch der damit einhergehende parodistische Effekt versteckt. Der Witz entsteht, wenn man erkennt, wie das Hohe in einen

146 Vgl. Grohé: Rembrandts mythologische Historien, S. 119. Mit dieser Einschätzung folgt Grohé Werner Busch: Das keusche und das unkeusche Sehen. Rembrandts „Diana, Aktaion und Callisto“, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 52, 1989, S. 257–277, hier S. 268.

147 Mit dem berühmten Stichwerk von François Perrier, den so genannten „Segmenta nobilium signorum e[t] statuaru[m] [...]“ aus dem Jahre 1638 liegt kurz nach der Entstehung des Ganymed ein bildlicher Kanon europaweit vor. Das Werk enthält keinen einleitenden Text. Es besteht lediglich aus einer Sammlung von Kupferstichen nach den berühmten römischen Antiken. Schon 1653 wurde es wiederaufgelegt. Eine niederländische Ausgabe verlegte Nicolaes Visscher in Amsterdam mit dem Titel „Eigentlyke Afbeeldinge, van Honderd der Aldervermaerdste Statuen, of Antique-Beelden, Staande binnen Rome[n] [...]“ wahrscheinlich zwischen 1655 und 1702.

148 Vgl. Werner Busch: Die Entblößung des Mythos als Freilegung der Natur. Rembrandts „Ganymed“ jenseits der Ikonographie, in: Rembrandt van Rijn. Die Entführung des Ganymed, hg. von Uta Neidhardt und Thomas Ketelsen, Ausst.-Kat. Dresden 2006–2007, Dresden 2006, S. 33–41, hier S. 33.

unpassenden Kontext versetzt wird. Zudem wird man einwenden müssen, dass Rembrandts hängendes Kind ja nicht nur durch das Wasserlassen definiert wird, sondern auch durch eine bestimmte Körperhaltung. Die Frage lautet also, ob Rembrandts *Ganymed* auf ein konkretes Bildwerk anspielt?

Dem Künstler wäre es dann einmal mehr gelungen, ein berühmtes Vorbild hinter diesem „hässlichen Hintern“ zu verbergen. Das Vulgäre und Anstößige dient ihm dabei einmal mehr als Tarnung. Wenn nun eine Hypothese darüber aufgestellt werden soll, ob Rembrandt neben der politischen Karikatur, die er mit seinem *Raub des Ganymed* lieferte, auch einen kunsttheoretischen Kommentar formulieren wollte, müssen wir uns Michelangelos Zeichnung für Tommaso de Cavalieri genauer vor Augen führen.¹⁴⁹ Denn schon hier findet sich ein Bezug zur antiken Laokoongruppe.¹⁵⁰ Seitenverkehrt zitiert die Ganymedfigur die Beinstellung des Priesters. Wenn auch die Beine stärker angezogen erscheinen als beim antiken Vorbild, bleibt das Modell unverkennbar. Zudem lassen der zur Seite geneigte Kopf des Knaben und die schlaffen Arme an das Motiv des sterbenden Sohnes des trojanischen Priesters denken.

Michelangelo hat eine subtile Komposition geschaffen, die zugleich ein synthetisches Zitat darstellt. Er zerlegt die Figurengruppe in einzelne Elemente, die er zu einem neuen Ganzen montiert. Und mögen die angespannten Beine auch zum Ausdruck bringen, dass sich der Knabe heftig wehrt, liegen die Arme doch entspannt auf den Schwingen des Vogels. Die Aufwärtsbewegung wird durch den sich im Wind bauschenden Umhang des Knaben deutlich. Seine wehenden Haare zeugen vom schnellen Flug des Adlers. Dieser schmiegt sich eng an den Körper des muskulösen Knaben und umgreift ihn fest. Währenddessen hat Ganymed die Augen geschlossen, sein Körper ist zum Teil entspannt und zum Teil angespannt, während sein Gesicht Entzücken verrät. Michelangelo nur als Kopie überlieferte Ganymedzeichnung aus den 1530er Jahren stellt offensichtlich ein erotisches Geständnis und zugleich dessen metaphysische Überhöhung dar.¹⁵¹

149 Michelangelo Buonarroti, *Der Raub des Ganymed*, um 1533, Kreidezeichnung, 36,1 × 27 cm, Cambridge, Fogg Art Museum (Inv. Nr. 1955.75). Vgl. Zöllner u. a.: Michelangelo: 1475–1564, S. 599, Abb. 200.

150 Mit einer anderen Herleitung findet sich diese Erkenntnis schon bei Kempfer: Ganymed, S. 86.

151 Vasari erwähnt das Konvolut von Zeichnungen, das Michelangelo seinem Freund überreichte, und berichtet darüber hinaus von einem Porträt auf Karton, das Michelangelo von dem jungen römischen Edelmann erstellte – das einzige, das er gemäß seinem Biographen je hergestellt habe. Diesen Textpassus der Lebensbeschreibung nutzt Vasari für ein kunsttheoretisches Statement, wenn er schreibt: „Es ist das einzige Porträt, das der

Folgt man Vasari, so ist Schönheitlichkeit gleichermaßen Ziel wie auch Voraussetzung von Michelangelos Ästhetik.¹⁵² Die antike Kunst erschien ihm dazu als geeignetes Mittel. Diese Überzeugung verband ihn insofern mit Cavalieri, als dieser eine bedeutende Sammlung antiker Kunst besaß, wie Aldrovandi mitteilt.¹⁵³ Michelangelos Zeichnung wendet sich nicht nur an den Geliebten, sondern auch an den Sammler Cavalieri. In ihr wird in dem Sinne auch kein „Zitat“ verwendet, sondern sie stellt eine ingeniöse Paraphrase auf den *Laokoon* dar, die eine genauere Kenntnis des Vorbildes voraussetzt – adressiert an einen Kenner, der eine solche Anspielung zu schätzen wusste.¹⁵⁴ Der Künstler vergewissert Cavalieri der gemeinsamen ästhetischen Überzeugung.

Seit der Entdeckung des *Laokoon* im Jahre 1506 hat sich Michelangelo an permanence auf das antike Vorbild bezogen. Dies beginnt mit dem *Tondo Doni*, bei dem eine der Hintergrundfiguren die Beinstellung aufgreift, und setzt sich bekanntlich in der *Sixtinischen Kapelle* fort, deren in den Zwickeln dargestellte Szenen das Motiv des trojanischen Priesters variieren.¹⁵⁵ Besonders die *Anbetung der Ehernen Schlange* im Deckenfresko legt eine solche Herleitung schon aus ikonographischen Gründen nahe. Auch die Darstellung der *Kreuzigung des Haman* und diejenige von *Judith und Holofernes* beziehen sich auf das berühmte Vorbild. Und selbst der zum Schlag ausholende David, der den gestürzten Goliath enthaupten will, stellt eine Paraphrase des *Laokoon* dar. Es ist, als hätte Michelangelo durch die Freskomalereien in den Zwickeln dem Betrachter insofern einen Hinweis geben wollen, als er dadurch das dem Deckengemälde zugrunde liegende Ideal offener ausspricht.¹⁵⁶

Künstler geschaffen hat. Denn er verabscheute es, die wirkliche Erscheinung nachzubilden, wenn diese nicht von vollendeter Schönheit war.“ Zitiert nach Herbert von Einem: Michelangelo, Berlin 1973, S. 126.

152 Vgl. [Giorgio Vasari]: Das Leben des Michelangelo, neu übersetzt von Victoria Lorini, hg., kommentiert und eingeleitet von Carole Gabbert, Berlin 2009, S. 195 f.

153 Vgl. von Einem: Michelangelo, S. 126.

154 Panofsky hat es als stilistische Eigenart Michelangelos erkannt, sich Vorbilder so anzueignen, dass man deren Herkunft kaum noch bemerken kann – eine Beobachtung, die wir bekanntlich schon Vasari verdanken, der anmerkt, Entlehnungen blieben bei dem großen Vorbild unbemerkt. Vgl. Erwin Panofsky: Die neoplatonische Bewegung und Michelangelo, in: Ders.: Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance, Köln 1980 (1. Aufl. 1962), S. 251–326, hier S. 251.

155 Dies ist oft beobachtet worden. Vgl. mit weiterführender Literatur zur Rezeptionsgeschichte Bernard Andreae: Laokoon und die Gründung Roms, S. 28–32.

156 Seine Ignudi beziehen sich weniger konkret auf das hellenistische Vorbild, sondern aktualisieren die Skulptur in unendlich vielen Varianten. Michelangelo entwickelt hier insofern eine neue Ästhetik, als der Betrachter zum Vergleich oder – um es modern zu sagen –

Rembrandt war natürlich nicht direkt mit der Ganymedzeichnung des Italieners vertraut, sondern mit jenen schon genannten Nachstichen Beatrizets oder Bonasones. Wer das Gemälde des Niederländers mit diesen Kompositionen vergleicht, bemerkt, in welcher Art und Weise Rembrandt in jedem einzelnen Punkt seinen südländischen Vorgängern widerspricht. Um die Aufwärtsbewegung plausibel zu machen, hat Michelangelo den Adler weit oben auf dem Blatt positioniert, wodurch wir erkennen, welchen Weg der Vogel schon hinter sich gebracht hat. Außerdem finden sich in der Gestaltung der Figurengruppe durch Michelangelo aufwärts führende Diagonalen, die die Flugrichtung verdeutlichen und die Plausibilität des Dargestellten steigern. Auch die homoerotische Dimension tritt überdeutlich in den Blick, wenn man an das verklarte Gesicht des Kindes und das innige Verhältnis von Adler- und Menschenkörper denkt.

Rembrandt verfährt anders. Er hängt den Vogel im Bild auf und lässt diesem keinen Raum für die Ausholbewegung der Schwingen. Schließlich nutzt er für die Darstellung des Knaben vermeintlich kein Vorbild, sondern scheint Alltagsbeobachtungen zum Ausgangspunkt seines Gemäldes zu machen. Und doch steckt in dem angewinkelten linken Bein des Ganymed, der Torsion seines Kopfes, dem rechten Arm, mit dem er den Vogel abzuwehren versucht und dem geöffneten Mund im verzerrten Gesicht noch eine vage und entfernte Anspielung auf den *Laokoon*, die in Erinnerung rufen will, von welchem Vorbild Rembrandt sich hier ganz gezielt absetzt. Diese Konzeption ist in hohem Maße polemisch. Denn als Betrachter folgen wir vermutlich dem unmittelbaren Impuls, dieses plärrende Kind für hässlich zu halten. Wer aber ein solches Urteil fällt, hat indirekt auch das Hauptmotiv der berühmtesten Skulpturengruppe der Antike in Frage gestellt. Hinterhältiger ist Dissimulatio kaum mehr denkbar.

Bei der Frage, was oder wer in Rembrandts *Raub des Ganymed* eigentlich parodiert wird, können mehrere Antworten gegeben werden. Zunächst einmal ist es das mythologische Thema, dessen Decorum eine schönheitliche Überhöhung verlangt hätte, die der Künstler mit seiner Darstellung jedoch vehement in Frage stellt. So holt er die Geschichte auf den Boden der Tatsachen zurück, indem er uns einen urinierenden Knaben zeigt, der vor Schreck schreit und weint und bar jeder Anmut ist.

Darüber hinaus denunziert Rembrandt den homoerotischen Gehalt, wenn er den Jüngling mit einem überdimensionierten Hinterteil versieht. Er macht

zum formalen Sehen aufgefordert wird. Der „malende Bildhauer“ entfaltet die unendlichen ästhetischen Möglichkeiten der Skulptur und transponiert diese immer wieder: Es braucht unendlich viele gemalte Bilder, um sich die Möglichkeiten *einer* Skulptur annähernd vorzustellen.

sich zudem über eine Kunst lustig, die ihren Sinn im Idealischen sucht. Mag das Gemälde auch einen politischen Hintersinn haben, der den Knaben als eine Karikatur des Kardinalinfanten Don Ferdinand von Spanien und katholischen Erzfeind deutet, so ist die hier vorgestellte kunsttheoretische Lesart nicht von der Hand zu weisen. Der Künstler verweigert sich einer in der Emblematis gängigen neoplatonischen Umdeutung des Mythos, die in der Ganymed-Erzählung einen Aufstieg der Seele zu Gott erkennen will. Dass der Künstler die Absicht hatte, den *Laokoon* implizit zu parodieren, belegt auch das Detail des strampelnden Jungen in der bereits erwähnten Zeichnung des ungezogenen Kindes. Schon hier nutzt Rembrandt das Vorbild des kämpfenden trojanischen Priesters, wobei der Oberkörper seitenverkehrt wiedergegeben wird. Für diese Inanspruchnahme des Priestermotivs aus der Laokoongruppe sprechen der emporgehobene Arm des Kindes und der zum Schrei geöffnete Mund. Auch die weit ausholende Beinstellung gemahnt an das berühmte Vorbild. Schließlich ist die beherrzt eingreifende „Mutter“ in Wirklichkeit auch keine „Niederländerin“, sondern entstammt italienischer Kunst. Das dynamische Bewegungsmotiv der Frau erinnert an Raffaels Darstellung von *Venus und Amor*, die von Marcantonio Raimondi gestochen (Abb. 52) wurde.¹⁵⁷ Wiederum geht mit der Verwendung des Motivs bei Rembrandt eine Seitenverkehrung einher. Seine Zeichnung ist eine Kombination unterschiedlicher Vorbilder.

Wenn Rembrandt in der Berliner Zeichnung des ungezogenen Kindes für eine Genreszene zwei etablierte Motive der Historienmalerei verwendet, dann täuscht er den Betrachter. Dieser glaubt, es mit einer Alltagsbeobachtung zu tun zu haben. In Wirklichkeit hat eine Inversion in zweifacher Hinsicht stattgefunden. Die Historie wird zum Genre erniedrigt und umgekehrt das Genre in den Rang der Historie erhoben. Das Hohe zu erniedrigen und das Niedrige zu erhöhen ist eine nun hinlänglich bekannte Figur christlicher Rhetorik.¹⁵⁸ Rembrandt liefert einen anspielungsreichen Hintersinn, der erst auf den zweiten Blick erkannt werden kann.

Wie schon Gerda Kempster festgestellt hat, dissimuliert der hässliche Knabe im Dresdner Gemälde das Motiv des *Laokoon* und stellt eine Parodie des Ganymedthemas dar, was ebenso für die Federzeichnung des ungezogenen Kindes gilt.¹⁵⁹ Im Gegensatz dazu hat die Interpretation des *Bileam*-Gemäldes gezeigt, wie Motivübernahmen in inhaltlicher Hinsicht in der Regel als Beglaubigung

157 Marcantonio Raimondi (nach Raffael), *Venus und Amor*, Kupferstich, 1500–1535, Kupferstich, 20,3 × 8,3 cm, New York, Metropolitan Museum of Art (49.97.109)

158 Die prominentesten Formulierungen stammen von Paulus. Vgl. hierzu Müller: Das Paradox, S. 111–117.

159 Vgl. Kempster: Ganymed, S. 134.



ABB. 52

Marcantonio Raimondi
 (nach Raffael): *Venus und*
Amor, 1500–1534,
 Kupferstich, 20,3 × 8,3 cm,
 New York, The Metropolitan
 Museum of Art, The Elisha
 Whittelsey Collection, The
 Elisha Whittelsey Fund,
 1949 (Inv.-Nr. 49.97.109)
 Image © THE
 METROPOLITAN MUSEUM
 OF ART (WWW
 .METMUSEUM.ORG)

des bildlichen Sachverhalts dienen können. Wie schon der antike Priester Laokoon von einer göttlichen Macht bestraft wird, so ergeht es auch dem Propheten Bileam.

Es war nicht meine Absicht, im Rahmen von Rembrandts Laokoonrezeption ikonographisches Detailwissen auszubreiten, sondern den Anspielungsreichtum von Rembrandts Malerei aufzuweisen – sozusagen die Intelligenz seiner Bilder. Dass in Werken so subtil argumentiert wird, ist alles andere als selbstverständlich. Wie schon in der *Satire auf die Kunstkritik* hat die vermeintlich „grobe“ Formulierung des *Raub des Ganymed* viele Interpreten getäuscht. Der erste vulgäre Eindruck überdeckt das berühmte Vorbild. Wie andere Künstler vor ihm entzieht sich Rembrandt dem Antikendiktat. Mehr noch, ohne dass wir es merken, lässt er uns einfältige Betrachter die Antike mit Füßen treten. Noch ehe wir das Vorbild erkannt haben, ist unser negatives Urteil über diesen hässlichen Ganymed schon gefällt.

Wie die zurückliegenden Bildanalysen vor Augen geführt haben, wusste Rembrandt das Motiv der Mittelfigur der *Laokoongruppe* auf unterschiedliche Weise zu nutzen. Dabei konnten verschiedene Modi des Zitierens nachvollzogen werden. Mögen in Bezug auf ein so berühmtes Vorbild sich auch alle Übernahmen durch *Dissimulatio* auszeichnen, bedeutet dies nicht unausweichlich einen kritischen Umgang mit diesem Motiv, wie uns die Darstellung des Bileamthemas zeigen konnte. Im Gegenteil ist es hier das Sujet des ungehorsamen Priesters, das die Verwendung des Vorbilds plausibel macht. Im Unterschied dazu erfindet Rembrandt im *Raub des Ganymed* eine besonders bössartige Variante des Zitats. Die Konsequenz daraus ist eine kritische Bewertung des Primats der Schönheitlichkeit, wie ihn ein klassizistischer Kanon mit seiner Affinität gegenüber Michelangelo und Raffael propagiert.

Martin Warnke hat im Rahmen seiner Auseinandersetzung mit Rubens wichtige Stationen des Begriffs „*Dissimulatio*“ skizziert, der ein weites Spektrum aufweist.¹⁶⁰ Er steht im Spannungsfeld von Politik und Poetik.¹⁶¹ Warnke verweist auf Quintilian, der die *Dissimulatio* als Möglichkeit im rhetorischen Parteienkampf fasst, „den Gegner lächerlich und unglaubwürdig erscheinen zu lassen“, um dessen Position als ideologisch zu denunzieren.¹⁶² Fluchtpunkt dieser Überlegungen ist die sokratische Ironie, die Quintilian als probates Mit-

160 Vgl. Warnke: Kommentare zu Rubens, S. 53–58.

161 Einführend vgl. Wolfgang G. Müller: Ironie, Lüge, Simulation, Dissimulation und verwandte rhetorische Termini, in: Zur Terminologie der Literaturwissenschaft, hg. von Christian Wagenknecht, Stuttgart 1989 (= Akten des IX. germanistischen Symposions der Deutschen Forschungsgemeinschaft Würzburg 1986), S. 189–208.

162 Warnke: Kommentare zu Rubens, S. 54.

tel zur Demontage eines allzu selbstsicheren Gegners erachtet.¹⁶³ Mit anderen Worten hat Dissimulatio als subversive Strategie dann Konjunktur, wenn ästhetische Normen und die daraus erwachsenden Urteile absolute Geltung beanspruchen.¹⁶⁴

7 Augenzwinkern

Die bisherigen Analysen zeigen, dass ironische Bildstrategien im Werke Rembrandts immer wieder auftauchen. Damit ist der spöttisch-subversive Umgang des Künstlers mit Vorbildern des klassischen Kanons gemeint, der sowohl antike Bildwerke als auch solche der italienischen Hochrenaissance betrifft. Spätestens ab Mitte der 1630er Jahre können Motivübernahmen in ironischer Absicht erfolgen. Um dies an einem weiteren Beispiel zu belegen, sei auf die Radierung *Die Pfannkuchenbäckerin* (Abb. 53) aus dem Jahre 1635 verwiesen. Das Thema reicht weit ins 16. Jahrhundert zurück, worauf schon Holm Bevers hingewiesen hat, dem wir eine eingehende Beschreibung des Blattes verdanken.¹⁶⁵ Eine alte Frau im Zentrum der Darstellung backt Pfannkuchen, mehrere Kinder schauen ihr aufmerksam dabei zu. Während es sich einige Jungen schon schmecken lassen, überlegen die anderen im Hintergrund noch, ob sie ihr Geld dazu verwenden sollen, einen Pfannkuchen zu kaufen. Besonders witzig ist der Knabe im Vordergrund, der Mühe hat, seinen Pfannkuchen vor dem zudringlichen Hund zu retten. Dieser wiederum ist augenscheinlich so hungrig, weshalb er die schwarze Katze neben sich gar nicht bemerkt hat. Die Katze scheint allerdings auch weniger auf einen Pfannkuchen aus zu sein, als vielmehr die Wärme des Feuers genießen zu wollen, die der provisorische Ofen ausstrahlt.

Bevers hat erkannt, dass es sich bei dem Knaben im Vordergrund, der sich so angestrengt strecken muss, um den Nachstellungen des Hundes zu entgehen, um ein Motiv aus Raffaels Freskomalerei *Triumph der Galatea* handelt, die in Stichen von Marcantonio Raimondi (Abb. 54) aber auch von Hend-

163 Zur erasmischen Ironie und ihrer Bedeutung für die Kunst Pieter Bruegels vgl. Müller: Das Paradox, S. 90–125.

164 Wenn es heißt, dass die „gute antiche Statuen [...] dieser Künste Seugammen“ seien, wird eine wichtige Metapher der Rhetorik beschworen, wonach der Künstler die Vorbilder der Sinne geistiger Nahrung aufzunehmen habe, um sie zu verdauen und sich anzueignen. [von Sandrart/Klemm]: Teutsche Academie, Bd. I, I. Teil, II. Buch, IV. Kapitel, S. 33.

165 Vgl. Der Meister und seine Werkstatt. Zeichnungen und Radierungen, hg. von Brown u. a., S. 192–195.



ABB. 53 Rembrandt: *Die Pfannkuchenbäckerin*, 1635, Radierung 10,9 × 7,9 cm, Amsterdam, Rijksmuseum (Inv.-Nr. RP-P-OB-340), Public Domain



ABB. 54 *Marcantonio Raimondi (nach Raffael): Triumph der Galatea, 1515–1516, Kupferstich, 39,0 × 28,3 cm, Amsterdam, Rijksmuseum (Inv.-Nr. RP-P-OB-12.140), Public Domain*

rick Goltzius reproduziert wurde. Er wertet dies im Anschluss an Josua Bruyn als Beleg dafür, wie häufig so genannte „naer-het-leven“-Beobachtungen Rembrandts in Wirklichkeit gestochenen oder gemalten Vorbildern entstammen.¹⁶⁶ Allerdings fragt er nicht weiter nach dem Charakter dieser Motivübernahme. Dies ist insofern bemerkenswert, als das Motiv des Puttos doch dazu dient, eine idealschöne Frau zu umrahmen, während es bei Rembrandt Teil eines sehr prosaischen Geschehens ist. Denn hier sind es die Pfannkuchen im Sinne des leiblichen Wohls, die im Zentrum des Begehrens stehen, während dort eine schöne Nymphe triumphiert, die alle männlichen Begleiter verzückt, wie uns die Putti im Himmel deutlich machen. Sie verschießen Pfeile, welche die Männer ihres Gefolges in Liebe entbrennen lassen.

Wer diese Bedeutungsverschiebung des Puttomotivs registriert, kommt nicht umhin, dessen ironischen Charakter zur Kenntnis zu nehmen. So sollte man nicht nur vom „naer-het-leven“-Charakter dieses Motivs sprechen, sondern auch davon, dass alles Ideale Raffaels bei dem Holländer ins Gegenteil verkehrt wird. Wenn bei ihm der Eindruck einer realistischen Handlung entsteht, so ist genau das die künstlerische Leistung, etwas Außergewöhnliches als alltäglich erscheinen zu lassen. Durch die Verkehrung entsteht ein Bildwitz. Nicht der Alltag wird beobachtet, sondern das Ideale zum Alltag erniedrigt. Aber nicht nur der ironische Kommentar Rembrandts ist erläuterungsbedürftig, auch die Inszenierung des Zitats bedarf weiterer Erklärung. Da der ursprüngliche Sinn des Motivs verloren geht, hätte man wohl kaum eine Bezugnahme auf Raffaels berühmtes Fresko vermutet. Rembrandt hat es in formaler Hinsicht verborgen, indem er aus dem nackten Putto einen bekleideten Knaben werden lässt und zudem eine Seitenverkehrung vornimmt, die die Wiedererkennbarkeit des Vorbilds zusätzlich erschwert.

Zusammenfassend kann man feststellen, dass der Maler sein Vorbild weniger zeigt als verbirgt. So funktioniert die Übernahme als Anspielung auf ein vermeintlich nebensächliches Bilddetail. Lediglich das Motiv des sich streckenden Puttos findet Verwendung. Man könnte von einer Metonymie sprechen, steht das motivische Detail doch für das Ganze.¹⁶⁷ Der Schlüssel zum Verständnis dieser Anspielung ist eine genaue Kenntnis des italienischen Vorbildes. Wer jedoch lediglich das berühmte Hauptmotiv der schönen Galatea erinnert, wird nur schwerlich eine solche Anspielung entdecken. Auf diese Weise steht das nebensächliche Detail nicht nur für das Ganze, sondern verbirgt dieses auch. Dies ist in methodischer Hinsicht ein heikler Punkt, erinnert er uns doch daran,

166 Ebd.

167 Vgl. [Quintilianus/Rahn]: Ausbildung des Redners, Bd. 2, VIII, 6, 23.

dass „Zitate“ in der Bildenden Kunst anders zu begreifen sind als in der Literatur. Wenn man unter einem Zitat eine „wörtliche“ Wiederholung versteht, kann keinesfalls die Rede davon sein, dass Rembrandt Raffael zitiert. Zeigen und Verbergen finden hier gleichzeitig statt und lassen sich schwer voneinander trennen. Nur weil es sich beim *Triumph der Galatea* um eine der prominentesten Kompositionen der Hochrenaissance handelt, bleibt solch ein verborgener Hinweis überhaupt lesbar. Wie auch immer man diese Anspielung bewertet, fest steht, dass sie die möglichen Betrachter in zwei Gruppen teilt. Nämlich in die kleine Gruppe von Kennern oder Künstlern, deren Kenntnisse ihnen ermöglichen, solche „Verkleidungen“ Rembrandts überhaupt zu durchschauen, und jene große Gruppe von Unwissenden, die das nicht wird leisten können. Gewiss gäbe es diese Trennung nicht in solcher Schärfe, hätte der Künstler das berühmte Motiv der schönen Nymphe übernommen. So aber werden durch die listige Anlage des Bildes Eingeweihte und unbedarfte Betrachter, Kenner und Amateure geschieden. Dies alles bleibt dem unkundigen Betrachter notwendig verborgen, der allenfalls bewundert, wie lustig und gelungen das „unscheinbare“ Detail des Knaben ausgefallen ist, der seinen Pfannkuchen zu retten versucht.

Dass Rembrandt mit Raffaels *Galatea*-Komposition bestens vertraut war und ein solches ironisches Spiel keine Ausnahme darstellt, belegt eine weitere Radierung (Abb. 55), die Abraham zeigt, wie er die drei Engel bewirtet. Auf einem Teppich vor dem Hauseingang haben vier Männer Platz genommen, während man Sarah im Halbdunkel hinter der Tür erkennt, die das Gespräch der Männer belauscht. Amüsiert scheint sie auf die Prophezeiung der Geburt eines Sohnes zu reagieren, der ihr so lange vorenthalten geblieben war, ist sie doch inzwischen unfruchtbar, wie im Alten Testament berichtet wird.¹⁶⁸ Der Künstler inszeniert das hohe Alter des Erzvaters auf der rechten Seite, der die Autorität einflößenden Engel bedient. Dargestellt ist der Moment der Prophezeiung, denn jener Engel, dessen Äußeres an Gottvater gemahnt, weist in die Richtung Abrahams. Dieser hat den Kopf gesenkt, um seinen Gehorsam kundzutun. Der Engel unmittelbar rechts neben „Gottvater“ ist als einziger durch Flügel gekennzeichnet, was dem Betrachter hilft, die Szene eindeutig zu identifizieren. Dies ist auch nötig, denn Rembrandt hat sich einige Freiheiten herausgenommen. So ist es normalerweise nicht üblich, Ismael, den Sohn von Hagar und Abraham darzustellen, den man im Mittelgrund entdecken kann. In der Regel reduziert sich das Bildpersonal auf Abraham, Sarah und die drei Engel. Ismael darzustellen, ergibt in dieser Szene eigentlich keinen Sinn.

168 Bibel: Gen 18,1–15.



ABB. 55 *Rembrandt: Abraham bewirtet die drei Engel, 1656, Radierung, 15,9 × 13,1 cm, Amsterdam, Rijksmuseum (Inv.-Nr. RP-P-1962-11), Public Domain*

Allerdings gibt Rembrandt dem Rezipienten einen Hinweis, erkennen wir doch deutlich, wie der Knabe mit dem Bogen schießt. So heißt es denn auch in der Bibel über Ismael, nachdem er gemeinsam mit seiner Mutter von Sarah verstoßen worden war, dass Gott mit ihm gewesen sei und ihn in der Wüste heranwachsen ließ, wo er sich zu einem guten Bogenschützen entwickelt habe.¹⁶⁹

¹⁶⁹ Bibel: Gen 21,20.

In der Forschung wurde festgestellt, dass sich Rembrandt für seine Komposition verschiedener indischer Miniaturen bedient habe, was allerdings in sehr allgemeiner Form geschehen ist.¹⁷⁰ Wenn dem so ist, wäre es dem damaligen Betrachter jedenfalls kaum möglich gewesen, solche Vorbilder wiederzuentdecken. Dies gilt aber nicht für alle Motive in dieser Bilderzählung. So ergibt sich über die genannte ikonographische Besonderheit ein erster Hinweis: Warum ergänzt Rembrandt das alttestamentliche Thema um die Figur des Knaben Ismael?

Man beachte, wie dieser ein Knie auf dem Stein unmittelbar vor der Mauer aufgesetzt hat, damit er ruhig und ungestört zielen kann. Doch worauf der Knabe schießen will, wird nicht deutlich. Wie bereits erwähnt, hat die Figur des Ismael in dieser Szene ikonographisch insofern keinen Sinn, als es um die Gnade geht, die Gott Abraham erweist. Aber in kunsttheoretischer Hinsicht stellt das Motiv des Knaben wiederum zunächst einmal ein ironisches Argument dar. Diesmal wird ein bogenschießender Putto zitiert, der über dem Haupt der Galatea fliegt und aufmerksam zielt.¹⁷¹ Wie schon in der Radierung *Die Pfannkuchenbäckerin* hat Rembrandt den nackten Putto bekleidet, und auch dieses Mal verwendet er das Haltungsmotiv seitenverkehrt. Einmal mehr treibt der Künstler ein ironisches Versteckspiel mit dem Betrachter, das für den Wissenden wie eine Art „Augenzwinkern“ funktioniert. Nicht nur würde man einen solchen „Putto“ wohl kaum in einem alttestamentlichen Kontext vermuten, auch seine Wiedererkennbarkeit ist auf ein Minimum reduziert.

Die einzige Gedankenbrücke stellt das Bogenschießen dar. Und würde es sich bei dem *Triumph der Galatea* nicht um eine der berühmtesten Kompositionen der Hochrenaissance handeln, wäre diese Identifikation äußerst unwahrscheinlich. Rembrandts Versteckspiel fällt extrem aus. Der Grad der Verrätselung der Motivübernahme ist so sehr gesteigert, dass selbst ein vermeintlicher „Kenner“ Schwierigkeiten hätte, das Raffaelmotiv wiederzuerkennen. Ironie stellt ein exklusives Vergnügen dar. Der Künstler überlistet einmal mehr den Kritiker, der ihm Unkenntnis der Kunst Raffaels unterstellt. Keinesfalls handelt es sich hier um eine Parodie oder Travestie, mit der notwendig die Verspottung eines erkennbaren Vorbilds einhergeht, sondern um einen ironischen Scherz – ein Augenzwinkern.

170 Christian Tümpel: Rembrandt in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek bei Hamburg 1977, S. 112.

171 Diese Entdeckung findet sich schon bei van Rijckevorsel. Vgl. van Rijckevorsel: Rembrandt en de traditie, S. 207.

Mit dem Bogenschützen eröffnet Rembrandt in ikonographischer Hinsicht jedoch einen zusätzlichen Assoziationsspielraum. Wir erkennen deutlich, wie der Junge genau zielt und im Begriff ist, seinen Pfeil abzuschießen. Als Betrachter dürfen wir die bevorstehende Empfängnis und Schwangerschaft Sarahs hinzudenken, aber auch Gottes Ratschluss. Pfeil und gespannte Sehne können als Sinnbild für Gottes Plan mit Abraham und Sarah verstanden werden. Sein Ziel hat er ins Auge gefasst, doch der Pfeil ist bisher nicht abgeschossen. Noch lauscht Sarah ungläubig den Worten des Engels. Doch im nächsten Augenblick, wenn der Pfeil abgeschossen ist und sein Ziel erreicht, wird Gottes Vorsehung eintreffen, das Abraham gegebene Versprechen wird Wirklichkeit. Pfeil und gespannter Bogen sind hier Sinnbild von Verheißung und Erfüllung, die sich in der menschlichen Geschichte ereignen. Lange bevor der Mensch es erkennen kann, hat Gott schon in dessen Geschichte eingegriffen. Innerhalb der Erzählung liegt noch eine weitere Deutung des Motivs nahe. Wenn Isaak, der wahre Erbe, geboren wird, muss Ismael gehen. Abraham schickt ihn und seine Mutter in die Ferne, dorthin, wo der abgeschossene Pfeil landen wird.

Vielleicht kann man im Falle der beiden Radierungen Rembrandts von ironischem „Selbstschutz“ des Künstlers sprechen. Indem er seine Motivübernahmen so kunstvoll „verkleidet“, verbirgt er seine Kenntnis klassischer Vorbilder einmal mehr vor denjenigen Kritikern, die auf eine unbedingte Nachahmung der italienischen Kunst oder der Antike dringen und glauben, diese bestens zu kennen. So zielt das Verfahren in diesem Fall weniger auf das Lächerlichmachen eines künstlerischen Vorbildes als vielmehr auf die Bloßstellung böswilliger Kritikaster, die ihm eine Auseinandersetzung mit der klassischen Norm nicht zutrauen und nur nach der Bestätigung ihrer Vorurteile suchen. Diese werden hier der voreingenommenen Blindheit überführt.

Diese immer wieder aufgezeigte Technik führt in die rhetorische Theorie des 16. und 17. Jahrhunderts zurück. Schon damals waren sich die Zeitgenossen der schieren Unmöglichkeit bewusst, einen ideologisch „verbohrten“ Kritiker zu überzeugen. Dieser muss sich stattdessen selbst widerlegen. Dies zu leisten, kommt der Ironie zu. In der Rhetorik wird zwischen einem aktiven und einem passiven Teil der Ironie unterschieden.¹⁷² Im Falle der aktiven Verstellung redet man von *Simulatio*. Diese liegt in jener Episode aus dem Leben des Michelangelo vor, von der Giorgio Vasari berichtet: Baldassare del Milanese habe ohne das Wissen des Meisters einen von ihm in antiker Manier gefertigten Putto vergraben und diese Skulptur als authentische Antike verkauft, was keinem Kunstkenner aufgefallen sei. So tritt die sture Voreingenommenheit der Kri-

172 Vgl. [Quintilianus/Rahn]: Ausbildung des Redners, Bd. 1, VI, 3,85 und Bd. 2, IX, 2,46.

tiker Michelangelos offen zutage.¹⁷³ Im Falle der Simulation wird also etwas behauptet, das nicht den Tatsachen entspricht: Die vermeintlich antike Skulptur ist in Wirklichkeit neu angefertigt.

Dieser Topos vom Spiel mit bornierten Kritikern findet eine Fortsetzung in der nordeuropäischen Kunsttheorie. Van Mander überträgt sie nämlich auf Hendrick Goltzius, der einen Stich Dürers so perfekt nachahmt, dass alle Kritiker das Blatt für einen „echten“ Dürer halten. Dadurch widerlegt er implizit die These von der Unüberbietbarkeit Dürers.¹⁷⁴ Solche Scherze gibt es in der Kunst des 16. Jahrhunderts in großer Zahl.¹⁷⁵ Sie haben die Funktion, der eigenen Gegenwart einen gleichberechtigten Platz neben der Vergangenheit zu sichern und führen bis zur Kunst Michelangelos zurück.

Der *Simulatio* steht die *Dissimulatio* als passiver Teil der Ironie gegenüber. Erstere zielt darauf ab, durch perfekte Anverwandlung eine andere Handschrift vorzutäuschen. Der Kritiker ist nicht mehr in der Lage, Vorbild und „Nachahmung“ zu unterscheiden. Seine Parteinahme für das Vorbild wird haltlos. Er disqualifiziert sich mit seinem Urteil selbst. Die passive Ironie hingegen arbeitet, wie wir gesehen haben, mit dissimulierten oder elliptischen Zitaten, die das Vorbild unsichtbar machen. So tarnen die Künstler ihr eigenes Wissen. In diesem Fall setzen sie den Kritiker dadurch ins Unrecht, dass er den Künstlern die Kenntnis der verbindlichen Vorbilder abspricht, die zu erkennen er doch selbst nicht in der Lage ist. Mit der Formulierung eines ablehnenden Urteils verfehlt der Kritiker seine eigenen Ansprüche. Er bleibt hinter dem für die Künstler geforderten Maßstab zurück.

Vor dem Hintergrund dieser rhetorischen Strategien wird deutlich, dass die Subversionen Rembrandts keinen ästhetischen Umsturz darstellen, sondern im Gegenteil ein In-Frage-stellen und Untergraben des vermeintlichen Kanons beinhalten. Sein ästhetischer Ungehorsam zeigt einen gewissen Respekt für die Kunstwerke der Tradition, jedoch nur wenig Sympathie für die Vertreter akademischer Regelmäßigkeit. Es wurde bereits mehrfach auf das Mittel der inversen, also ironischen Motivübernahme hingewiesen, die ein hohes Bildsujet in ein niederes verkehrt. Nun konnte eine weitere Variante ironischen Umgangs mit Vorbildern aufgezeigt werden, indem statt bedeutender nebensächliche Motive bevorzugt werden.

173 Vgl. [Vasari/Gabbert]: *Das Leben des Michelangelo*, S. 46. Zur „Querelle des Anciens et des Modernes“ vgl. Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, S. 256–261.

174 Vgl. Müller: *Concordia Pragensis*, S. 51–70.

175 So beispielsweise bei Joseph Heintz. Vgl. Jürgen Müller: *Antike als Fiktion: Überlegungen zu einer Zeichnung von Joseph Heintz*, in: *Studia Rudolphina* 10 (2010) [= zugl. Festschrift Jürgen Zimmer], S. 167–173.

Wir haben gelernt, dass ikonographische Ambivalenzen der Vorbereitung bedürfen. Vieldeutigkeit will geplant sein. Ein Schlüssel dazu besteht in der elliptischen, also „auslassenden“ Erzählweise des Künstlers.¹⁷⁶ Dies bestätigt eine Radierung (Abb. 56) aus dem Jahre 1661, die bisher allen Interpreten rätselhaft geblieben ist. Gezeigt wird der Rückenakt einer jungen Frau, die auf einer Bettkante sitzt und mit ihrer Rechten einen Pfeil in die Höhe hält. In anatomischer Hinsicht erscheint der weibliche Körper extrem verzeichnet. Der rechte Unterarm ist viel zu kurz, der Kopf sitzt nicht mittig auf dem Rumpf. Die größte Überraschung besteht darin, dass das linke Knie der jungen Frau fehlt. Zudem wird der Übergang von der Rücken- zur rechten Rumpfpartie des Körpers durch eine starke Lichtreflexion unterbrochen, was immerhin die Schlussfolgerung einer Lichtquelle rechts oberhalb der Figur erlaubt. Ein starkes Schlaglicht fällt auf die junge Frau und den vorderen Teil des Bettes. Sie blickt ins Innere dieser Bettstatt und hat ihre Beine und Füße hintereinander verschränkt. Es gibt eine lange Rembrandt zugeschriebene und heute im British Museum befindliche Zeichnung (Abb. 57), die immer wieder mit der Radierung in Verbindung gebracht wurde und in der das Haltungsmotiv mit verdrehter Beinstellung bereits entdeckt werden kann. In der Radierung wirkt der Umraum der Figur jedoch diffuser, geht der Boden doch unmittelbar in die Bettstatt über, die von einem Baldachin umfungen wird. Es bedarf einiger Momente, sich im Dunkel des Bildes zu orientieren.

Welches Thema sich in dieser Radierung dargestellt findet, ist umstritten. Handelt es sich um Venus, die den Pfeil des Amorknaben hält? Dies wäre insofern möglich, als der Künstler im Inneren der Bettstatt den Kopf eines Jungen verborgen hat. Bei dieser jugendlichen Person würde es sich dann um Amor handeln. Solche Interpretationen bleiben insofern problematisch, als keine andere Venus und Amor-Darstellung existiert, die auch nur entfernt an Rembrandts Entwurf erinnern würde. So ist es nur verständlich, dass alternative Interpretationen des Bildinhalts vorgetragen wurden.¹⁷⁷

Im Nachlassinventar von Clement de Jonghe von 1679 wird das Thema der Radierung gar als nackte Cleopatra bezeichnet, was schon insofern befremdet, als die ägyptische Herrscherin nicht durch einen Pfeil, sondern durch eine Giftschlange ihren Freitod suchte. Noch verwegener ist die daran anknüp-

176 Vgl. [Quintilianus/Rahn]: Ausbildung des Redners, Bd. 2, IX, 3, 58.

177 Vgl. Rembrandt. Hundert Radierungen, hg. von Eckhard Schaar, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle 15. April–7. Juni 1987, Hamburg 1987, S. 222–223. Rembrandts Sohn Titus hat die Arbeit im Jahr 1665 als „Frau mit Breitöpfchen“ bezeichnet, wobei mit dem Wort „Breitöpfchen“ in der Umgangssprache des 17. Jahrhunderts ein kleiner Junge gemeint war.



ABB. 56 *Rembrandt: Die Frau mit dem Pfeil, 1661, Radierung, Kaltnadel und Grabstichel, 20,3×12,3 cm, Amsterdam, Rijksmuseum (Inv.-Nr. RP-P-1962-78), Public Domain*



ABB. 57

Johannes Raven II (ehemals Rembrandt zugeschrieben): Nackte Frau (umgeben von einem Vorhang), um 1661, Federzeichnung, 29,7 × 18,5 cm, London, British Museum, Department of Prints & Drawings (Inv.-Nr. 1859,0806.85) © TRUSTEES OF THE BRITISH MUSEUM

fende Deutung Boons aus dem Jahre 1956, der hier gar *Antonius und Cleopatra* entdecken wollte, um der Tatsache des verborgenen Gesichts gerecht zu werden.¹⁷⁸ Valentiner glaubte, in dem hochgehobenen Pfeil einen Lichtspalt erkennen zu dürfen, der sich dadurch ergibt, dass die junge Frau einen Schlitz im Baldachin zusammenhält, um sich vor unliebsamen Blicken zu schützen.¹⁷⁹ Wie dem auch sei, es scheint plausibel, dass es sich um eine Verführungs- oder Liebeszene handelt. Wir sehen eine junge Frau, die sich soeben ausgezogen hat, wie uns der Ärmel ihres Gewandes, der von ihrer Hüfte bis zum Boden herabfällt, deutlich macht. Im Inneren des Bettes befindet sich ihr Liebhaber, den wir in der Dunkelheit erst auf den zweiten Blick entdecken. Diese Deutung hat einiges für sich. Sie erzählt von Liebe und Verführung. Zudem deutet Rembrandt durch die Blickrichtung an, dass sich die junge Frau im nächsten Moment ins Innere des Bettes beugen wird. Noch hält sie sich zurück und schaut ihn lediglich an.

¹⁷⁸ Karel G. Boon: Rembrandt – Etsen: 1606–1956: Tentoonstelling ter herdenking van de geboorte van Rembrandt op 15 Juli 1606, Ausst.-Kat., Rijksmuseum Amsterdam, 18 Mei–5 Augustus 1956, Museum Boymans Rotterdam, 8 Augustus–21 Oktober 1956, Amsterdam 1956, S. 71, Abb. 32, Nr. 121.

¹⁷⁹ Vgl. Rembrandt. Hundert Radierungen, hg. von Schaar, S. 222.

Im Unterschied zur Radierung zeigt uns die Zeichnung die nackte Frau auf einem Stuhl sitzend, wie sie sich am Vorhang des Bettes festhält oder nach der Schlinge des Baldachins greift.¹⁸⁰ Auch hier sieht man einen Frauenakt und eine Bettstatt. Vor allem ist es das gleiche Detail der merkwürdigen Fußstellung, das ins Auge sticht. Wäre es im Rahmen klassizistischer Kunst nicht überhaupt undenkbar, einer dargestellten Person auf diese Weise unter die Fußsohlen zu blicken?

Aber wie ist Rembrandts Szene der *Frau mit erhobenem Pfeil* nun zu verstehen? Sie bleibt solange unverständlich, wie man nicht erkannt hat, auf welches Vorbild der holländische Künstler für seine Gestaltung der weiblichen Figur zurückgegriffen hat, verwendet seine Radierung doch ein Motiv aus Raffaels *Amor und Psyche*-Fresko in der Farnesina. Konkret handelt es sich dabei um das Motiv der sitzenden Venus, die sich in der zentralen Szene des *Hochzeitsmahls von Amor und Psyche* findet.¹⁸¹ Hier spricht Venus angeregt mit Herkules, wenn sie nicht gar mit ihm flirtet. Als Vorbild für seine Zeichnung und Radierung könnte der Künstler wiederum auf eine Stichfolge Jean-François Perriers zurückgegriffen haben, in der sowohl die Szenen der Pendentifs als auch der beiden Deckenfresken der Farnesina wiedergegeben sind.¹⁸² Wenn sich Rembrandt dieses Details (Abb. 58) aus der vielfigurigen Komposition bedient hat, muss ihm klar gewesen sein, dass nur einem wirklichen Raffaelkenner dieses Zitat auffallen konnte.

Um die sexuelle Hingezogenheit der Venus zu Herkules zum Ausdruck zu bringen, hat Raffael ein wunderbar sprechendes Sitzmotiv erfunden. Während sich die Göttin der Liebe mit ihrem Oberkörper Herkules zuwendet und ihm etwas mitzuteilen scheint, zeigt ihre Beinstellung, wie angespannt sie ist, und wie sehr sie sich zurückhalten muss, um ihre Begierde nicht offenbar werden zu lassen. Der in der Kniekehle eingehakte Fuß bringt genau diesen Aspekt angestrengter Selbstbeherrschung zum Ausdruck. Dieses vielsagende Detail scheint Rembrandt fasziniert zu haben, widmet er ihm doch sowohl eine Zeichnung als auch eine Radierung, wobei die mit Tusche lavierte Federzeichnung lediglich

180 Im Berliner Rembrandt-Katalog aus dem Jahre 1991 hat Peter Schatborn eine Zeichnung kopiert, bei der wiederum das von Raffael erfundene Motiv der Fußstellungen genutzt wird. Entsprechend sind meines Erachtens seine Vergleichsbeispiele als problematisch zu erachten. Vgl. Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt. Zeichnungen und Radierungen, hg. von Brown u. a., S. 156–158.

181 Raffael, *Hochzeitsmahl von Amor und Psyche*, 1511–1519, Fresko, Rom Villa Farnesina. Vgl. Wilhelm Kelber: Raphael von Urbino. Leben und Werk, Stuttgart 1979, Abb. 243.

182 Raffael und Werkstatt, *Loggia von Amor und Psyche*, 1518, Villa Farnesina, Rom. Vgl. Kelber: Raphael von Urbino, Abb. 230–243.



ABB. 58 *Jean-François Perrier: Divum ad nuptias Psyches convivium Raphaelis Urbinatis ..., Detail, Radierung nach Raffaels Fresko „Die Hochzeit von Amor und Psyche“ in der Villa Farnesina, ca. 1634–1646, Washington D.C., National Gallery of Art, Public Domain*

eine nackte junge Frau vor einem Bett zeigt. Hier sitzt sie auf einem Stuhl vor dem Bett, ohne dass eine Person in dessen Innerem zu erkennen wäre. Auch der in der Radierung dargestellte Pfeil ist lediglich als eine weiße Linie zu identifizieren. Immerhin findet sich in der Zeichnung – allerdings seitenverkehrt – das Schema der Raumdarstellung, wie auch der Blick der Frau in das große Bett vorweggenommen ist.

Erst mit der Entdeckung des Raffaelmotivs aus dem Märchen von Amor und Psyche ist es möglich, die dargestellte Ikonographie zu identifizieren. Es handelt sich um jene Szene aus dem „Goldenen Esel“ des Apuleius, in der erzählt wird, wie Psyche entdecken will, wer sie nachts besucht. Ihr Liebhaber und Gemahl hatte gefordert, dass dies ausschließlich in absoluter Dunkelheit zu geschehen habe. Dies verunsichert Psyche, verleiten die Schwestern doch das Mädchen dazu zu glauben, es handele sich um ein Monstrum. Als Psyche sich mit Messer und Fackel bewaffnet ihrem unbekannten Liebhaber nähert, muss sie den schlafenden Amor, „von allen grimmen Geschöpfen das mildeste und süßeste Untier“, entdecken.¹⁸³ Zunächst erfreut sie sich seines Anblicks, um dann jedoch unvorsichtigerweise mit seinen Waffen zu spielen und einen Pfeil aus dem Köcher zu ziehen. Das Unvermeidbare geschieht, und sie verwundet sich an der Pfeilspitze, um nun in Wollust zu entbrennen. Diesen Augenblick unmittelbar vor Beginn des sinnlichen Begehrens stellt Rembrandt dar. Hat man dies erkannt, kommt dem Pfeil durchaus eine phallische Bedeutung zu. Freilich macht es der Künstler dem Betrachter insofern nicht einfach, als er auf die üblichere Darstellung des Mädchens mit Fackel und Messer verzichtet und sie ebenso wenig im Sinne der eigentlichen Ikonographie dabei zeigt, wie sie sich am Pfeil verletzt.¹⁸⁴

Jener Zwischenmoment bevor sie „in Leidenschaft“ erglüht, wie es im Text heißt, gehört nicht zu den etablierten Szenen dieser Ikonographie.¹⁸⁵ Die junge Frau hält den Pfeil in Rembrandts Radierung zwar in die Höhe, aber sie berührt nicht dessen Spitze. Das Verwirrspiel des Künstlers täuscht uns absichtsvoll über den wahren Sachverhalt hinweg, glauben wir doch Venus und Amor entdecken zu dürfen, da wir den Pfeil lediglich als Attribut Amors identifizieren.

183 [Apuleius]: *Metamorphosen oder der Goldene Esel*, Lateinisch und Deutsch von Rudolf Helm, Berlin 1956 (= *Schriften und Quellen der alten Welt*, Bd. 1), S. 153.

184 Vgl. Florian Weiland-Pollerberg: *Amor und Psyche in der Renaissance. Medienspezifisches Erzählen im Bild*, Petersberg 2004 (= *Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte*, Bd. 20).

185 [Apuleius/Helm]: *Der Goldene Esel*, S. 155.

Auffällig ist zudem die spezifisch künstlerische Behandlung der Szene. Im Unterschied zu Raffael spielt Rembrandt mit Licht und Schatten. Der Italiener zieht für seine Darstellung der sitzenden Venus eine eindeutig zu identifizierende Umrisslinie, deren schönheitliche Gestaltung dessen erklärte Absicht gewesen zu sein scheint. Mit dem Verlauf dieser eleganten Linie erschließen sich für den Betrachter zugleich die Gliedmaßen des Körpers. Anders bei Rembrandt: Er modelliert den Körper durch das Licht. Der Umriss der jungen Frau löst sich auf, wenn die Lichtquelle den jeweiligen Körperteil nicht erreichen kann. Der linke Arm, der erkennbare Teil des Gesichts, aber vor allem die linke Rückenpartie bilden einen fließenden Übergang zum dunklen Hintergrund. Ähnliches gilt für die Füße, deren Sohlen im verschatteten Bereich ihre Form und Kontur verlieren. Im Gegensatz dazu erscheint die rechte Körperhälfte wie ausgeschnitten. Das extreme Schlaglicht lässt diesen Teil des Körpers flächenhaft erscheinen und führt zur Auflösung des Binnenkonturs.

Mehrfach waren Zeichnungen Gegenstand meiner Analysen. So muss auch in Bezug auf dieses Medium ein ironisches *Procedere* angenommen werden, das seinen Sinn in der Kritik akademischer Kunstpraxis hat, die den jungen Künstlern eine strikte Orientierung an einem antiken und italienischen Kanon abverlangt. Schon auf den ersten Blick kann Rembrandts spontaner malerischer Umgang mit der Zeichnung zu pedantischer Naturwiedergabe gegensätzlicher nicht gedacht werden. Ebenso wichtig ist das mehrfach festgestellte Spiel mit etablierten Motiven, die dem Alltag entnommen zu sein scheinen.

Nach der Interpretation dieser weniger bekannten Radierung Rembrandts wollen wir uns nun wieder einer sehr prominenten Arbeit zuwenden, bei der wir ein ähnliches Spiel beobachten können. Die mit Rohrfeder und Pinsel ausgeführte Zeichnung des Jan Six' (Abb. 11), die später bekanntlich als Radierung verbreitet wurde, soll einer kurzen ikonographischen Analyse unterzogen werden. In leichter Untersicht schauen wir auf den jungen Mann. Er stellt ein Sinnbild selbstvergessener Grazie dar. Die sichtbare Eleganz ist Ausdruck höfischer Lässigkeit, wie uns Ernst van de Wetering in Bezug auf das gemalte Porträt des späteren Amsterdamer Bürgermeisters belehrt hat, dem um die Mitte des 17. Jahrhunderts die holländische Ausgabe von Baldassare Castigliones „Hofmann“ gewidmet wurde.¹⁸⁶ Der junge Mann lehnt am offenen Fenster und stützt sich mit seinem linken Ellbogen auf dem Fensterbrett ab. Den linken Fuß hat er vorgestellt, und ein Hund hat seine Pfoten auf dessen linken

186 Vgl. Ernst van de Wetering: Rembrandts Malweise. Technik im Dienst der Illusion, in: Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt. Gemälde, hg. von Christopher Brown, Jan Kelch und Pieter van Thiel, Ausst.-Kat. Berlin 1991/Amsterdam 1991–1992/London 1992, München/Paris/London 1991, S. 12–39, hier S. 17.

Oberschenkel gestellt, um seinen Herrn nun tatendurstig anzublicken. Links vorn steht ein komfortabler Stuhl. Wenn von höfischer Lässigkeit die Rede war, so stellt dies zugleich ein ästhetisches Ideal klassizistischer Kunsttheorie dar. Eine bestimmte Form der Schönheit soll spontan und ungekünstelt erscheinen. Pedanterie ist ihr eigentlicher Feind.

Die Zeichnung erweckt den Eindruck, als wäre sie entstanden, wie es sich die Maler im 19. Jahrhundert vorgestellt haben: Jan Six kommt zur Tür herein, geht zum Fenster und lehnt sich an. Der Hund fühlt sich gelangweilt und macht auf sich aufmerksam. Jetzt tritt Rembrandt ein, bemerkt die selbstvergessene Haltung seines Freundes und zeichnet drauflos. Ein genialer Augenblick, den nur große Künstler entdecken können. Die Zeichnung scheint dies insofern zu bestätigen, als wir die Geschwindigkeit, mit welcher Rembrandt bei der Arbeit vorgegangen ist, erkennen. „Diese Zeichnung des Jan Six hat einen besonders spontanen Charakter [...]“, schreibt Peter Schatborn mit einigem Recht im Berliner Katalog.¹⁸⁷ Zweifellos wollte Rembrandt diesen Eindruck erzielen. Bei genauerer Betrachtung ist freilich einmal mehr ein anspielungsreicher Umgang mit berühmten Vorbildern zu erkennen, der uns davon erzählt, dass der Künstler sein Modell in einer bestimmten Haltung posieren lässt.

Rembrandt setzt sein Haltungsmotiv aus zwei antiken Skulpturen zusammen, die als so genannte *Farnese Captives* bezeichnet werden.¹⁸⁸ Die antiken Skulpturen zeigen Gefangene eines römischen Triumphzuges und zählen im 16. und 17. Jahrhundert zu den populären Bildwerken der Antike. Eine der beiden (Abb. 59) findet sich in Perriers Sammlung der berühmtesten Statuen Roms. Was ihre Bekanntheit betrifft, so sind diese Skulpturen durch zahlreiche Stiche überliefert. Wichtig ist die entspannte Haltung beider Figuren, die Rembrandt zu einer einzigen zu verbinden weiß, trennt er doch beide Figuren in der Mitte, um sie dann neu zu montieren. Für Jan Six verwendet er den Oberkörper jenes Gefangenen, der seine rechte Hand auf den linken Unterarm gelegt hat. Darüber hinaus nutzt er die Beinstellung mit vorgestrecktem Fuß des anderen. Dabei verändert er die Motive insofern, als Six in der Zeichnung weniger steht als vielmehr sein Gewicht durch den rechten Unterarm und das nach hinten

187 Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt. Zeichnungen und Radierungen, hg. von Brown u. a., S. 87–89.

188 Vgl. Francis Haskell und Nicholas Penny: *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, London 1981, S. 169–172. *Two Farnese Captives*, Marmor, H. 2,34 m und H. 2,38 m, Neapel, Museo Nazionale. Vgl. [Perrier]: *Segmenta nobilium signorum e[t] statuaru[m]*, Rom/Paris 1638, tav. 16.



ABB. 59 Cornelis Dalen (nach Jean-François Perrier): Farnese Captive, Kupferstich, 11,8 × 22,6 cm, in: Jean-François Perrier, *Segmenta nobilium signorum e[t] statuaru[m]*, Rom 1638, B 1012, 2/tav. 16, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett

gesetzte Bein abstützt. An dieser Stelle sei nicht auf die zweite Entwurfszeichnung eingegangen, die der Radierung als Modell diene. Vielmehr soll noch einmal im Anschluss an Bruyn festgestellt werden, dass der Witz eines solchen Manövers darin besteht, berühmte, ja geradezu kanonische Motive so erscheinen zu lassen, als wären sie Teil einer „naer-het-leven“-Studie. Dies betrifft also nicht nur die Kinderzeichnungen.

Was lernen wir also aus der Entdeckung aller in den Interpretationen benannten Vorbilder? Zunächst einmal, wie sehr unser Sehen durch Konventionen bestimmt wird. Rembrandt lässt eine längst etablierte Form auf eine solche Weise erscheinen, als wäre sie von ihm spontan erfunden worden. Er produziert „bloßen“ Schein. Dabei wird deutlich, wie einfach wir zu täuschen sind. Erinnern wir uns: „Schein betrügt“, lautet der niederländische Untertitel des erasmischen Silen-Adagium. In konzeptueller Hinsicht sind solche Kunststücke als proteisch zu bezeichnen. Ihre dissimulatorische Absicht besteht darin, einen Sachverhalt als etwas anderes erscheinen zu lassen, um dessen eigentliche Identität zu verbergen. Der sokratische Maler offenbart sich als Verstellungskünstler. Sein proteisches Vermögen ist dabei alles andere als ein Selbstzweck, verfolgt er doch das Ziel, vermeintliche Wahrheiten als Vorurteile zu entlarven.

Trotzdem stellt sich die Frage, wie wir die Funktion solcher Vorzeichnungen zu bewerten haben, werden sie doch nicht zum Verkauf bestimmt gewesen, sondern in der Werkstatt verblieben sein. Mögen sie auch dem eigenen Amusement des Künstlers gedient haben, enthalten sie nichtsdestoweniger einen *Concetto*. Die Idee, das Motiv des trojanischen Priesters Laokoon als plärendes Kind darzustellen, wird Rembrandt gekommen sein, bevor er das Gemälde des Ganymed zu malen begonnen hat. Dies gilt ebenso für die Vorzeichnung zur Radierung des Jan Six'. Solche Zeichnungen enthalten Bildideen im Sinne einer *Pointe*, die den Ausgangspunkt für eine weitere Verarbeitung in Gemälde oder Radierung bilden. Die *Inventio* besteht gleichsam in der witzigen Transformation eines Vorbildes, mit der eine verbergende Absicht einhergeht.

8 *Die Judenbraut*

Wir wollen nun ein Kunstwerk betrachten, von dem man auf den ersten Blick nie vermuten würde, dass es einen ironischen Hintersinn enthalten könnte. Rembrandts um 1666 entstandenes Gemälde *Isaak und Rebekka* (Abb. 60) gehört neben der *Nachtwache* nicht nur zu den berühmtesten Werken des Künstlers, sondern stellt ohne Zweifel auch jenes dar, dem beinahe alle Inter-



ABB. 60 *Rembrandt: Isaak und Rebekka (Die Judenbraut), um 1666, Öl auf Leinwand, 121,5 × 166,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum (Inv.-Nr. SC-C-216), Public Domain*

preten mit einer gewissen Sentimentalität begegnet sind.¹⁸⁹ Immer wieder wurde die den Dargestellten eigene Würde hervorgehoben. Dabei ging bekanntlich mit der falschen Identifikation des Bildes als *Judenbraut* die Vorstellung einher, es handele sich um Vater und Tochter. Entsprechend sei die junge Frau unmittelbar vor ihrer Vermählung dargestellt und im Begriff ihr Elternhaus zu verlassen. Träfe diese Identifikation zu, würde der Maler einen entscheidenden Lebensmoment gestalten, einen Augenblick von großer Innigkeit. Der Vater wendet sich seiner Tochter zu, um sie zu verabschieden und umfasst zärtlich ihre Schulter. Er hat ihr die Hand aufs Herz gelegt; eine Geste, die von der jungen Frau sehr bewusst erwidert wird. Beide blicken ernst und melan-

189 Die beiden Figuren des Gemäldes sind unterschiedlich identifiziert worden, z. B. als *Titus und Magdalena van Loo*, *Tobias und Sarah*, *Boas und Rut*, *Jakob und Rahel* sowie als *Der jüdische Dichter Don Miguel de Barrios und seine Frau*. M.L. Wurfain sah in den zwei Figuren 1971 den Leidener Kaufmann Bartholomeus Vaillant und Elisabeth van Swanenburgh. Vgl. Walter L. Strauss und Marjon van der Meulen: *The Rembrandt Documents*, New York 1979, S. 560.

chologisch – so, als würde ihnen der Moment des Abschieds den Hals zuschnüren.¹⁹⁰

Zugleich besitzt das Bild etwas Feierliches. Es ist ein vornehmer Dreiklang von Purpurrot, Goldgelb und Braun. Vater und Tochter sind dem Ereignis entsprechend gekleidet. Sie erscheinen würdevoll, doch keinesfalls herausgeputzt. Worüber sinnieren Vater und Tochter? Sieht er die junge Frau vor seinem inneren Auge als kleines Mädchen? Erinnert auch sie sich ihrer Kindheit? Der skizzierten Deutung von Vater und Tochter folgend, kann man bei der Beschreibung dieses Bildes leicht zum Opfer seiner eigenen Ergriffenheit werden. Dies führt uns eindringlich vor Augen, wie sehr die grundsätzliche Identifikation des Themas darüber entscheidet, welche Art von Psychologisierung wir in Bezug auf die dargestellten Personen vornehmen.

Christian Tümpel sieht in dem Gemälde ein typisches Beispiel für Rembrandts Spätstil, der sich durch „grandiose Vertiefung“ auszeichne.¹⁹¹ Der Maler reduziert alles auf das Wesentliche, geizt mit räumlichen Hinweisen und zeigt uns die Figuren aus relativer Nähe, was nicht selten zur Identifikation solcher Bilder als Historienporträts geführt hat. Dank Tümpel wissen wir heute um die wahre Identität der Dargestellten als Isaak und Rebekka. Entsprechend verändert sich die Botschaft des Bildes. Vor dem Hintergrund der biblischen Ikonographie zielt die „zärtliche“ Geste auf die dem Thema eingeschriebene Sexualität, hatte Isaak im Lande der Philister doch seine schöne Frau Rebekka als seine Schwester ausgegeben, bis die Liebe der beiden von König Abimelech entdeckt wurde, der sie im Garten beobachtet hatte.¹⁹² Diese Episode ist in der Vorzeichnung erkennbar (Abb. 61), denn Rebekka sitzt auf dem Schoß von Isaak, was einen für die barocke Bildsprache durchaus üblichen Hinweis auf den Geschlechtsakt darstellt. Zudem erkennen wir Abimelech oben rechts.¹⁹³ Darüber hinaus hat Tümpel auf einen Nachstich von Sisto Badalocchio verwiesen, der eine Szene aus Raffaels Loggien wiedergibt, die das gleiche Thema zeigt und die Rembrandt offensichtlich als Vorbild diente.¹⁹⁴ Auf dem Balkon im

190 Julius Held erblickt hier eine Art frühes Für-sich-Seins. Vgl. Julius Held: „Aristotle“, in: Ders.: Rembrandt Studies, Princeton 1990, S. 17–58, hier S. 44–45.

191 Vgl. Tümpel: Rembrandt. Mythos und Methode, S. 357.

192 Bibel: Gen 26,7–11.

193 Rembrandt, *Isaak und Rebekka*, Zeichnung, New York, Collection S. Kramarsky. Vgl. Tümpel: Rembrandt. Mythos und Methode, S. 355–356.

194 Raffael, *Isaak und Rebekka belauscht von Abimelech*, 1518–1519, Fresko, Vatikan, Palazzi Pontifici, Loggia 2. Geschoss; Sisto Badalocchio, *Isaak und Rebekka*, aus: Biblische Szenen, nach Raffael, 1607, Kupferstich, 13,3 × 17,5 cm, Wien, Graphische Sammlung Albertina. Vgl. The Illustrated Bartsch, hg. von Veronika Birke, Bd. 40, Italian Masters of the Sixteenth and Seventeenth Centuries, New York 1982, S. 343.



ABB. 61 Rembrandt: *Isaak und Rebekka*, 1655–1656, Zeichnung, 14,5×18,5 cm, New York, Sammlung Sarah Ann & Werner H. Kramarsky (Inv.-Nr. 1582)

Hintergrund entdeckt man einmal mehr den beobachtenden Abimelech, den der niederländische Maler im Gemälde einfach weglässt.

Aber nicht nur die übereinander gelegten Beine, sondern auch die innige Umarmung ist Teil einer Ikonographie körperlicher Liebe. Dies wird deutlich, wenn wir die christliche Bildsprache verlassen, um uns zwei profanen Werken zuzuwenden. Auf einem deutschen Holzschnitt des frühen 16. Jahrhunderts sind ungleiche Liebhaber dargestellt: Ein hässlicher Greis berührt den Busen einer jungen Frau, die seine rechte Hand mit der ihren zärtlich an sich drückt, während sie Goldstücke aus einem riesigen Sack nimmt.¹⁹⁵ Offensichtlich wird durch den Handgestus ihre Zustimmung zum Ausdruck gebracht. Dies gilt auch für eine Federzeichnung von Erhard Schön, die um 1530 entstanden ist.

195 Unbekannt, *Ungleiche Liebhaber*, Deutscher Holzschnitt, frühes 16. Jh., Holzschnitt, 25,9×36,8 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett. Vgl. Alison G. Stewart: *Unequal Lovers: A Study of Unequal Couples in Northern Art*, New York 1978, S. 61–62, Abb. 35, S. 143, Nr. 12.



ABB. 62 Crispijn de Passe: *Isaac und Rebekka*, 1612, Kupferstich, 8,3 × 12 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet (Inv.-Nr. RP-P-1922-311)

In frühlingshafter Landschaft erkennt man ein sich liebkosendes Paar.¹⁹⁶ Er hat seinen rechten Arm um ihre Schulter gelegt, während seine Linke ihren Busen berührt. Zustimmung drückt die junge Frau seinen Unterarm an sich.

Trotzdem will die hier thematisierte Sexualität nicht mit dem Bildeindruck von Rembrandts Gemälde übereinstimmen. Wie lässt sich dies erklären? Schon der Hinweis auf Raffael vermag für die Gestaltung der Figuren wenig zu überzeugen, obwohl er hilft, die Isaak-und-Rebekka-Ikonographie der Zeichnung zu identifizieren. Trotzdem haben das italienische Vorbild und das Gemälde in formaler Hinsicht nichts miteinander zu tun. Umso weniger, wenn wir auf eine weitere Darstellung desselben Themas (Abb. 62) von Crispijn van de Passe aus dem Jahre 1612 blicken. Hier ist der nun folgende leidenschaftliche Kuss vorhersehbar. Im Gegensatz dazu wirken die Protagonisten von Rembrandts Isaak-und-Rebekka-Darstellung ebenso keusch wie ernst. Der Kunstgriff der rembrandtschen Schilderung besteht gerade darin, dass die leidenschaftliche

196 Erhard Schön, *Liebespaar in Landschaft*, Federzeichnung, 13,2 × 14,9 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Vgl. Jürgen Müller: *Imitatio oder Dissimulatio? Bemerkungen zu Rembrandts Antiklassizismus*, in: *Pictura verba cupit. Essays for Lubomír Konečný*, hg. von Beket Bukovinska und Lubomír Slaviček, Prag 2006, S. 237–248, hier S. 243, Abb. 4.

Umarmung bei Raffael in eine verhaltene Geste, einen Moment des Innehaltens umgedeutet wird. Einmal mehr stellt sich die Frage, ob hier bestimmte Vorbilder dissimuliert werden und wenn ja, welche.

Schon Svetlana Alpers hat auf die merkwürdig verkürzende Erzählweise des Künstlers aufmerksam gemacht, ohne hier zu einer Lösung gelangt zu sein.¹⁹⁷ Diese Erzählweise soll uns nun insofern beschäftigen, als wir erst vor dem Hintergrund ironischer Verstellungskunst Rembrandts elliptischen Erzählmodus durchschauen können. Seine Rebekka folgt in Wirklichkeit dem Ideal der *Venus pudica*, der schamhaften Venus. Der Künstler orientiert sich dabei an der so genannten *Mediceischen Venus*, die im ausgehenden 16. Jahrhundert wieder gefunden und im populären Stichwerk von Jean-François Perrier, in den „Segmenta nobilium signorum e[t] statuaru[m]“ aus dem Jahr 1638, abgebildet wurde. Diese Identifikation ist insofern nicht einfach zu leisten, als der Maler die antike Gottheit nicht nur bekleidet, sondern auch seitenverkehrt wiedergegeben hat. Immerhin bleibt die Gebärde der antiken Skulptur erkennbar.

Interessanter ist jedoch die Darstellung Isaaks. Auch in Bezug auf seine Person findet man in Perriers Sammlung ein Vorbild, an dem sich Rembrandt orientiert haben könnte. Der Künstler entnimmt das Haltungsmotiv nämlich der seit der Renaissance berühmten *Pan-und-Apollo-Gruppe* (Abb. 63). Sowohl für die Hand- und Armstellungen Isaaks als auch für die Stellung der Oberkörper zueinander hat sich der Niederländer am antiken Vorbild orientiert.¹⁹⁸ Aber vergessen wir auch nicht, den Unterschied zu betonen: Hier steht weder ein Kuss wie bei van de Passe unmittelbar bevor, noch findet wie in der antiken Skulpturengruppe ein lüsterner Blickkontakt statt. Im Gegenteil repräsentieren die Köpfe zwei in sich gekehrte Menschen.

Die Verbindung der genannten Motive aus Perriers „Segmenta“ führt zu einer nur schwer zu durchschauenden Überblendung, sind hier doch nicht nur unterschiedliche, sondern geradezu widersprüchliche Ikonographien miteinander verbunden worden. Rembrandt führt die sprichwörtliche Geilheit des Pan und die Keuschheit des Venusmotivs zusammen und macht damit die Ver-

197 Vgl. Alpers: Rembrandt als Unternehmer, S. 4.

198 Wobei auffällt, dass Perrier die Gruppe aus einer ungewöhnlichen Perspektive wiedergibt. Doch die Gruppe war nicht nur durch sein Stichwerk verbreitet, sondern taucht fast in jeder Sammlung dieser Art auf, so zum Beispiel *Satyrus docens puerum* (*Pan e Dafni*), Radierung, 22,3 × 13, 4 cm, in: [Lorenzo Vaccaro und Gottfriedus de Scaichis]: *Antiquarum statuarum urbis Romae, quae in publicis privatisque locis visuntur Icones*, Rom 1621, tav. 37. Ein weiteres Vorbild aus Perriers Sammlung könnte ebenso Faustina mit einem Gladiator sein.



ABB. 63 *Pan und Apoll, röm. Kopie nach Heliodoros von Rhodos, Marmor, H. 132 cm, Rom, Museo Nazionale Romano, Palazzo Altemps, Public Domain*

stellung des Paares im Land der Philister zum Thema.¹⁹⁹ Seine Kunst besteht in der elliptischen Erzählweise: Er lässt Elemente der Erzählung aus, um den Betrachter gleichermaßen zu täuschen und zu involvieren. Dessen Distanz erweist sich als illusorisch. Der Künstler erzählt keine Geschichten nach, er versetzt uns in sie hinein. Wenn ich von elliptischem Erzählen spreche, so meine ich zugleich, dass uns als Betrachter dadurch Rolle und Perspektive des Abimelech zufallen. Wir wissen nicht, um wen es sich bei dem Paar handelt. Ihre vermeintliche Keuschheit oder doch immerhin Zurückhaltung würde uns im Rahmen der Erzählung auf die Lüge von Bruder und Schwester verweisen. In Wirklichkeit haben wir es aber mit einem sich in sexueller Hinsicht liebenden Ehepaar zu tun, was wir allerdings nur entdecken, wenn wir um die Herkunft und eigentliche Identität des Panmotivs wissen. Indem Rembrandt absichtlich auf das Element des beobachtenden Abimelech verzichtet, weist er uns zugleich jene ästhetische Rolle zu, mit der die Aufgabe einhergeht, das Versteckspiel zu durchschauen. Wie der König der Philister sollen wir die wahre und das heißt geschlechtliche Beziehung von Isaak und Rebecca entdecken. Dafür müssen wir jedoch das ironische Spiel durchschauen. Wir müssen „mitspielen“. Wäre in der Sekundärliteratur nicht über die Vorzeichnung der Nachstich und entsprechend Raffael als Vorbild erkannt worden, hätte man diese Entdeckung nur schwerlich leisten können.

Diese Erkenntnis ist allerdings auch deshalb nicht so einfach zu gewinnen, weil der Künstler seine Motivübernahmen unkenntlich macht. Er lässt die antike Nacktheit verschwinden, indem er beide Personen bekleidet. Auch suspendiert er deren klassische Ganzfigurigkeit. Dieses verbergende Spiel findet in der Seitenverkehrung der Motive sogar noch eine Fortsetzung. Schließlich nutzt er antik-pagane Vorbilder für eine alttestamentliche Szene. Ohne Zweifel war es dem Künstler darum zu tun, Fehleinschätzungen zu provozieren. Er spielt mit dem Betrachter. Wie einfach könnte alles sein, wenn wir im Hintergrund Abimelech erblickten.

In formalästhetischer Hinsicht geht mit Rembrandts Gemälde eine Präsentation des Malerischen einher. Die im Bild wiedergegebene Stofflichkeit ist von allerhöchster Qualität. Durch das zurückhaltende Schimmern des Lichts auf den Gewändern erhält das Bild etwas Geheimnisvolles und Unausprechliches. Kunsttheoretisch darf man dies vielleicht sogar als eine Selbstbehauptung der Malerei gegenüber dem Primat antiker Skulptur lesen. Metaphorisch gesprochen überformt Rembrandt die antiken Skulpturen mit seiner Farbenkunst. Er lässt sie „lebendig“ werden.

199 Vgl. Haskell und Penny: *Taste and the Antique*, S. 286–288 und S. 325–328.

Die Summe all dieser Maßnahmen führt jedenfalls dazu, dass die Verwendung der antiken Motive bisher nicht aufgefallen ist. Dabei sei die Komik nicht vergessen, die das Bild bestimmt, hat man den Witz erst einmal verstanden. Wie schon in den anderen Werken darf auch diese Form elliptischen Erzählens als ironisch erachtet werden, wird doch einmal mehr mit dem Betrachter gespielt, der solange die wahre Identität von Isaak und Rebecca verkennt, wie er nur deren vermeintlich keusch-zärtlichen Gesten und ihre ernsthaften Gesichter zur Kenntnis nimmt. Erst die Entdeckung des Panmotivs lässt uns auf die Identität des sich begehrenden Ehepaars schließen. Wir haben gelernt: Ironie entsteht durch elliptisches Erzählen und den damit einhergehenden Perspektivwechsel, bei dem Ernst zu Komik wird.

Wenn uns die Kunst des Leidener Malers auch heute noch zu faszinieren weiß, so ist dies nur möglich, weil er ein moderner, eben ein ironischer Erzähler ist. Wie wir gesehen haben, erweisen sich seine Kompositionen auf vertrackte Weise als viel- oder mehrdeutig.²⁰⁰ Mehrdeutig nicht in dem Sinne, dass ein Symbol über eine Vielzahl von Bedeutungen verfügt, sondern dass im Nachvollzug der Bilderzählung für den Betrachter ein innerer, nicht aufhebbarer Widerspruch entsteht. Der Rezipient selbst und sein Urteil werden dadurch nicht selten zum verborgenen Thema der Bildentwürfe. Wie hättest du dich entschieden, scheinen Rembrandts Bilder den Betrachter zu fragen. Der Maler erprobt die Weltsicht des Sünders.²⁰¹ Mittels ironischer Erzähltechniken konstruiert er gewitzte Rollenspiele, die eine aktive Teilnahme des Rezipienten erfordern. Seine ironischen Werke erziehen zu Distanz und Reflexion. Dabei gelingt es dem Künstler, seine Geschichten auf unvorhersehbare Weise zu erzählen. Einem Proteus gleich verstellt sich der Maler. Wenn wir behaupten, er spiele Rollen, so sei noch einmal daran erinnert, dass der Begriff der Rolle ambivalent ist.²⁰² Er verweist nicht nur auf das Theater, sondern auch auf die Perspektivität, die mit der jeweiligen Rolle einhergeht. Rollen gemahnen an Innensichten, aber auch an das Spiel mit solch eingeschränkter Erkenntnisfähigkeit. Ein solches Wissen um Rollen im Sinne vorgegebener Perspektiven und der Vorgriff auf das eingeschränkte Erkenntnisvermögen des Rezipienten sind die Voraussetzungen ironischer Erzählweise.

200 Den Gedanken „ironisch“ motivierter Mehrdeutigkeit in Bezug auf die Genremalerei habe ich erstmals 1994 in Ansätzen zu entwickeln versucht. Vgl. hierzu Müller: Vom lauten und vom leisen Betrachten.

201 Eine gute Übersicht ikonographischer Deutungsansätze für die frühe Forschung gibt Jan Białostocki: Ikonographische Forschungen zu Rembrandts Werk, in: Ders.: Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft, Köln 1981, S. 173–213.

202 Vgl. Hans-Robert Jauf: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, Frankfurt am Main 1984, S. 221–231, hier: S. 227.

Nun ist im Rahmen der Untersuchung immer wieder vom Antiklassizismus Rembrandts gesprochen worden. Dieser an und für sich diffuse Terminus, der weniger einen feststehenden Inhalt als vielmehr einen heuristischen Wert besitzt, hat dabei insofern eine präzisere Kontur erhalten, als dass er nicht mehr lediglich als eine gegen klassische Vorbilder gerichtete Kunst aufgefasst wurde. Vielmehr dürfte deutlich geworden sein, dass Antiklassizismus im Falle Rembrandts nicht ohne den Konflikt von Athen und Jerusalem zu denken ist. Dies ist mit Erich Auerbachs Auslegung des christlichen *Sermo humilis* in Verbindung gebracht worden, der in erasmischer Ironiekonzeption eine prägnante Aktualisierung erfahren hat, die bis weit ins 17. Jahrhundert verbreitet war.

Rembrandts Kunstwerke reflektieren und berücksichtigen dieses Problem, das sich in vielfältiger Form äußern kann. So seien hier, unabhängig von meinen Interpretationen, noch einmal die wichtigsten Charakteristika genannt, die sich im Antiklassizismus bündeln lassen. Zunächst einmal ist auf den Verzicht von heroischer Nacktheit zu verweisen. Darüber hinaus müssen wir uns die Kritik der Imitatiolehre in Erinnerung rufen sowie deren Vorstellung, dass bereits die Synthese berühmter Vorbilder zu einem gelungenen Kunstwerk führen könne. Schließlich ist die Geringschätzung mythologischer Themen zu nennen, die für Rembrandt allenfalls am Rande eine Rolle spielen. Der Künstler beschreibt daher weniger die *Dignitas hominis* als vielmehr dessen *Miseria*. Nicht die menschliche Fähigkeit zur Erkenntnis, sondern seine Täuschbarkeit und Eitelkeit wurden in den Interpretationen herausgearbeitet. Innen und außen stimmen nicht zwingend überein. So stellt das Sehen keinen Garanten sicherer Erkenntnis dar.

Mit den bisher geleisteten Interpretationen dürfte deutlich geworden sein, dass mit dem Problem der Ironie in methodischer Hinsicht das Problem bildlicher Anspielung zur Disposition steht. Wie anspielungsreich und hintersinnig kann ein Bild überhaupt sein? Wie mehrdeutig kann es vom Künstler konstruiert werden? Die Kunstgeschichte hat in diesem Zusammenhang bislang kein genuines Vokabular ausgearbeitet. Ob nun von Anspielung oder Allusion die Rede ist, zumeist wird nahegelegt, der Künstler würde sich auf zurückhaltende Weise symbolischer Mittel bedienen, so als wäre der Unterschied von manifest und latenter Bedeutung mit demjenigen von laut und leise zu vergleichen. Aber der unterstellte Vergleich hinkt, denn wirkliche Anspielungen sind verborgen und sichtbar zugleich. Sie liegen dem Betrachter zwar vor Augen, werden aber nicht selbstverständlich und auf Anhieb erkannt. Der Künstler schlägt uns mit Blindheit. Dabei konnten drei Verfahren unterschieden werden. Das erste betrifft die absichtliche Verwendung des Obszönen und Groben im Sinne einer Tarnung oder Ablenkung, das zweite die Manipulation der verwendeten Motive. Das dritte schließlich verweist uns auf die Erzählstrategie im Sinne von Ellipsen und Metonymien.

Die Nachtwache

1 Rembrandt und Raffael

Vor der eigentlichen Interpretation der *Nachtwache* soll noch einmal kurz auf zwei Selbstbildnisse eingegangen werden, um die hier zur Schau gestellte Selbstsicherheit des Künstlers kenntlich zu machen.¹ Rembrandt ist Ende der 1630er Jahre auf der Höhe seiner Kunst, was ihm offensichtlich auch selbst nicht verborgen geblieben ist. Obwohl der Schwerpunkt meiner bisherigen Interpretationen das Problem der Bildironie betraf, sei daran erinnert, dass Motivübernahmen bei Rembrandt nicht zwingend verborgen sein müssen. Im Gegenteil finden sich auch zahlreiche Kunstwerke, die ihr Verhältnis zum Vorbild deutlich zeigen, wenn nicht gar herausstellen. Am 9. April 1639 zeichnet der Maler eine Skizze nach einem berühmten Gemälde, das er bei einer Versteigerung in Amsterdam sieht.² Es handelt sich um Raffaels *Bildnis des Baldassare Castiglione* von 1515, das sich heute im Louvre befindet.³ Achtet man auf die formale Ausführung der Zeichnung, zeigt sich, dass Rembrandt auf sein Unterfangen offenbar nur wenig Zeit verwendet hat. Eilig notiert er den Namen des Dargestellten, den Namen des Malers, den erzielten Preis und das Jahr der Versteigerung, 1639. Oben links findet sich der Name des Dargestellten und jener des Künstlers: „de Conte batasar de Kastijlyone van raefaël“, oben rechts die bei der Versteigerung erzielte Summe: „verkoft voor 3500 gulden“.⁴

Mit wenigen Federstrichen ist das Porträt eines Mannes aufs Papier gebracht. Aber im Vergleich zu den feinen Zügen, die das von Raffael gemalte Bildnis des Castiglione auszeichnet, wirkt Rembrandts Darstellung des Gentiluomo fast ein wenig bäurisch. Diesen Eindruck erweckt vor allem die grobe Nase, die der Zeichner mit einem dicken runden Bogen besonders betont. Die Vermutung liegt nahe, dass es Rembrandt gar nicht um Porträtähnlichkeit ging,

1 Raupp: Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung, S. 171.

2 Rembrandt, *Bildnis des Baldassare Castiglione* (nach Raffael), 1639, Federzeichnung, 16,3 × 20,7 cm, Wien, Graphische Sammlung Albertina. Vgl. Benesch: *The Drawings of Rembrandt*, Nr. 451.

3 Raffael, *Bildnis des Baldassare Castiglione*, um 1515. Öl auf Leinwand, 82 × 67 cm. Paris, Musée du Louvre. Vgl. Kelber: *Raphael von Urbino*, Abb. 89.

4 Rembrandts Selbstbildnisse, hg. von White und Buvelot, S. 170 ff.

sondern ihn vor allem die höfische Noblesse interessierte, die der „Cortegiano“ Castiglione zum Ausdruck bringt. In überlegener Lässigkeit, die Hände ineinander gelegt, blickt er dem Betrachter direkt in die Augen. Es ist immer wieder betont worden, wie einflussreich diese flüchtige Zeichnung für das Schaffen des Niederländers war. Denn nicht weniger als drei Selbstbildnisse Rembrandts lassen sich auf die Kenntnis des Raffaelgemäldes zurückführen.⁵ Das bekannteste von ihnen ist wohl das Londoner Bild, das ins Jahr 1640 datiert ist.⁶ Selbstsicher inszeniert sich Rembrandt hier in prachtvoller Kleidung und gelassener Sprezzatura, so wie es Castiglione dem jungen Edelmann in seinem berühmten Buch empfiehlt.⁷

Neben Raffael zitiert Rembrandt aber noch einen weiteren großen Künstler der italienischen Renaissance. So lässt sich in der Armhaltung des Künstlers in Verbindung mit der Brüstung unschwer eine Anspielung auf den so genannten *Ariost* Tizians erkennen.⁸ Ebenso wie der Venezianer durchbricht auch Rembrandt die Grenze zwischen Bild- und Betrachtterraum, indem er seinen rechten Arm leger über die Brüstung ragen lässt. Auch in den radierten Selbstbildnissen sind die italienischen Vorbilder verarbeitet worden – nicht weniger eindrucksvoll als im Gemälde. Stolz und selbstbewusster als im radierten Bildnis (Abb. 19) aus dem Jahre 1639 hat sich Rembrandt vielleicht nie wieder dargestellt: Kühn fixiert er den Betrachter.⁹ Man achte zudem auf die ebenso schöne wie selbstbewusste Signatur. Geradezu kalligraphisch hat der Maler seinen Namen inszeniert.

Nur wenige holländische Künstler haben so selbstbewusst zu signieren gewusst wie der Leidener Maler. In der Art großer italienischer Renaissancemaler unterschreibt er nicht mit dem Nach-, sondern mit seinem Vornamen.¹⁰ Nicht

5 Dies ist oft dargestellt und interpretiert worden. Vgl. Chapman: Rembrandt's Self-Portraits, S. 72–73.

6 Vgl. Rembrandts Selbstbildnisse, hg. von White und Buvelot, S. 173 ff. Rembrandt, *Selbstbildnis*, 1640, Öl auf Leinwand, 102 × 80 cm, London, National Gallery. Vgl. Schwartz: Rembrandt. Sämtliche Gemälde in Farbe, S. 215, Abb. 231.

7 Vgl. [Baldassare Castiglione]: Das Buch vom Hofmann (Il Libro del Cortegiano [1528]), hg. und übersetzt von Fritz Baumgart, München 1986.

8 Tizian, *Bildnis eines Mannes mit gestepptem Ärmel*, sog. *Ariost*, 1510, Öl auf Leinwand, 81,2 × 66,3 cm. London, National Gallery. Vgl. Titian. Complete Edition, Bd. 11: The Portraits, hg. von Harold E. Wethey, 3 Bde., London 1973, Abb. 3.

9 Rembrandt, *Selbstbildnis mit aufgelegtem Arm*, 1639, Radierung, 20,5 × 16,4 cm, London, British Museum, Department of Prints & Drawings (1895,0915.411). Vgl. Schwartz: Rembrandt. Sämtliche Radierungen in Originalgröße, (B 21).

10 Zum Problem der Künstlersignatur als kunsttheoretischem Kommentar: Victor I. Stoi-

„Harmenszoon van Rijn“, sondern lediglich „Rembrandt“ steht auf den meisten seiner signierten Gemälde. Eine solche Lakonie ist nur möglich, weil der Name einen Gattungsbegriff mit eigenen Qualitätsmerkmalen definiert. Wenn also gesagt wird, es handele sich um einen „Rembrandt“, dann wird damit zugleich die Unvergleichlichkeit der Werke dieses Künstlers zum Ausdruck gebracht. Svetlana Alpers verdanken wir die Erkenntnis, wie sehr sich der Künstler zu inszenieren wusste und wie sehr es ihm dabei ein Anliegen war, seine mindestens gleichberechtigte Stellung gegenüber den anderen Künstlern seiner Zeit herauszustellen.¹¹ Und so scheint es mir auch kein Zufall zu sein, dass in das Entstehungsjahr des radierten Selbstbildnisses der Kauf des großen Hauses in der Jodenbreestraat fällt, mit dem Rembrandt einmal mehr seinen Rang unterstreicht.

Wenn die Selbstbildnisse des Niederländers berühmte italienische Vorbilder zitieren, formulieren sie immer einen bestimmten Anspruch, indem der Maler sich ostentativ mit den zitierten Vorbildern auf eine Stufe stellt. „Ich bin der holländische Raffael“, oder besser, „meine Kunst kann es mit jener von Raffael aufnehmen“, sagen uns solche Bildnisse unmissverständlich. Und damit wir dies auch wirklich verstehen können, müssen die Vorbilder erkennbar und als Maßstab anwesend bleiben. Solche Zitate springen dem Betrachter direkt ins Auge. Nun darf man allerdings nicht vergessen, dass ein Selbstbildnis einen besonderen Fall darstellt. Es lädt förmlich dazu ein, ein Statement in eigener Sache abzugeben. In der Kunst und Theorie des 19. Jahrhunderts haben wir Rembrandt als genialen Hitzkopf und bedächtigen Bürger kennengelernt, der aus sich selbst heraus Werke schafft und die antik-italienischen Vorbilder gering schätzt. In Wirklichkeit funktionieren die zu betrachtenden Beispiele anders. Ob Rembrandt nun das übernommene Motiv verbirgt oder inszeniert – stets spielt er mit der Lösung seiner Vorgänger.

Inzwischen haben wir mehrere prominente Beispiele kennengelernt, die uns Rembrandts ironischen Umgang mit italienischen und antiken Vorbildern vor Augen führen konnten, aber kein Bild ist in dieser Hinsicht aufschlussreicher als die *Nachtwache*. Sie ist das bedeutendste Programmbild der Kunst Rembrandts. Selbst wenn eine solche Behauptung merkwürdig anmuten muss, handelt es sich doch um ein Gruppenporträt. Wie also kann eine kunsttheoretische Aussage des Bildes aussehen?

Wenn im Folgenden einmal mehr versucht werden soll, die *Nachtwache* genauer zu verstehen, rückt dabei Rembrandts Verhältnis zur Imitatiolehre

chita: Nomi in cornice, in: Der Künstler über sich in seinem Werk, hg. von Matthias Winner, Weinheim 1992, S. 293–315.

11 Zur Selbstinszenierung des Künstlers: Alpers: Rembrandt als Unternehmer.

ins Zentrum.¹² Vor dem Hintergrund der italianisierenden Selbstbildnisse aus den späten 1630er Jahren werden die Ambitionen des zu jenem Zeitpunkt 34-jährigen und auf dem Höhepunkt seiner Karriere stehenden Künstlers deutlich. Die erwähnten Selbstbildnisse zeigen einen mehr als selbstbewussten Künstler, der sich als Edelmann und Malerfürst stilisiert. Dieser Mann nimmt sich um 1640 des anspruchsvollen Projektes eines Gruppenporträts an, für das er eine alles andere als konventionelle Lösung finden wird.

Exemplarisch sei an das überschwängliche Lob erinnert, mit dem die Leistung dieses Gruppenporträts in früheren Zeiten beurteilt wurde. Man denke an Pierre Proudhons Forderung einer neuen „praktischen Kunst“ in seiner Schrift „Du principe de l'art et de sa destination sociale“ aus dem Jahre 1865, für die er Rembrandt als Kronzeugen anführt.¹³ Das berühmte Gruppenporträt wird in diesem Zusammenhang zum Fanal des Aufbruchs in eine fortschrittliche Zukunft. Erst die holländische Kunst und besonders Rembrandt hätten sich des katholischen Erbes und der Kunst eines Raffaels entledigen können, um etwas zu schaffen, das Reales und Ideales zu vereinen vermochte. Dabei kommt dem Schützenstück kein geringeres Lob zu, als das „Meisterwerk unter den Meisterwerken“ zu sein.

Meine Studie hat mit der Interpretation von Rembrandts *Satire auf die Kunstkritik* begonnen. Dabei ging es mir – anders als es von Emmens und van de Wetering betont wurde – nicht nur um die Kritik an Franciscus Junius als falschem Kunstkritiker, sondern auch um seine Auseinandersetzung mit Raffaels Parnassdarstellung, die der holländische Maler jedoch klug durch seine drastische Darstellungsweise eines schießenden Künstlers zu verbergen weiß. Doch trotz meines Versuchs einer Präzisierung des Bildprogramms der *Satire* erscheint mir Emmens' Deutung in Bezug auf die kritische Einschätzung von Junius' Kunsttheorie als richtungsweisend – und zwar auch für sein Schützenstück *Die Nachtwache*. Wenn nun genauer auf Rembrandts Gruppenporträt eingegangen wird, so schließt sich im Sinne der Kritik an Junius in gewisser Hinsicht ein Kreis inhaltlicher Übereinstimmung. Denn auch dem großformatigen Gemälde eignet ein implizites kunsttheoretisches Statement, bei dem der Klassizist erneut eine gewichtige Rolle spielt.

12 Ich beziehe mich dabei auf einen früheren Versuch, der des Publikationsortes wegen leider wenig Beachtung gefunden hat. Vgl. Jürgen Müller: Rembrandts „Nachtwache“. Anmerkungen zur impliziten Kunsttheorie, in: Morgen-Glantz. Zeitschrift der Christian Knorr von Rosenroth-Gesellschaft 9, 1999, S. 129–156.

13 [Proudhon]: Du principe de l'art et de sa destination sociale, S. 84–87.

2 Personen und Figuren

Mit dem nächsten Schritt werden die beiden Männer im Zentrum das Bild verlassen haben.¹⁴ Der erste Eindruck von Rembrandts berühmter *Nachtwache* (Abb. 64) aus dem Jahr 1642 wird durch das gravitatische Einerschreiten der zwei Personen im Bildvordergrund bestimmt. Der schwarz gekleidete Mann bezeichnet die vertikale Bildachse, und seine ausgestreckte linke Hand wird zu einem optischen Haltepunkt, um den herum sich das Bildgeschehen organisiert. Diese Hand bildet den Mittelpunkt eines Kreises, der die zentrale Gruppe von den anderen Personen isoliert. Sein hell gekleideter Nebenmann ist ihm insofern deutlich zugeordnet, als beide nahezu im Gleichschritt gehen. Die Männer befinden sich in einem komplementären Verhältnis zueinander. Während der eine im Begriff ist zu dozieren und in unbestimmte Regionen schaut, hört der andere aufmerksam zu. Sprechen und Hören, Erklären und Verstehen erscheinen als die intellektuellen Modi, die einem heutigen Betrachter beim zentralen Paar der *Nachtwache* sofort ins Auge fallen. Alle anderen Personen des Bildes sind im Vergleich zu diesen beiden deutlich marginalisiert. Sei es, weil sie weiter vom Bildzentrum entfernt stehen oder in die Tiefe des Bildes gerückt worden sind. Oder sei es, dass sie noch nicht einmal mit ihrem ganzen Körper zu erkennen sind, was für den größten Teil der dargestellten Figuren gilt. Die Personen im Bildzentrum werden vom Künstler eindeutig privilegiert. Ihr elegantes Voranschreiten findet in ihrer Gelassenheit eine noble Entsprechung. Rembrandt scheint den inneren Adel beider Hauptleute betonen zu wollen.

Im Gegensatz dazu sind viele der sie umgebenden Personen durch Hektik und aufgeregte Handlungen definiert. Dieser Kontrast von Peripherie und Zentrum ist wohlüberlegt, steigert doch die innere Ruhe der zentralen Figurengruppe die Dynamik einer formal ausgreifenden Bewegung. Auch die Bogenarchitektur des Hintergrunds hebt die zentrale Figurengruppe hervor. Unabhängig davon, ob man diese Architektur für ein Stadttor oder für den Ausschnitt eines größeren Ensembles hält, entsteht ein durchaus monumentaler Eindruck. Die Überzeugungskraft dieser Monumentalität hat in der realen Bildgröße eine wichtige Voraussetzung: Rembrandts Bild misst 363 mal 437 cm. Mit der Größe des Bildes geht die lebensgroße Darstellung der Personen einher.

14 Zur formalen Bildgestalt und zum Problem der ursprünglichen Bildgestalt sei auf die Überlegungen von Max Imdahl verwiesen: Max Imdahl: Rembrandts *Nachtwache*. Überlegungen zur ursprünglichen Bildgestalt (1966), in: Ders.: *Zur Kunst der Tradition* (= Gesammelte Schriften, Bd. 2), hg. von Gundolf Winter, Frankfurt am Main 1996, S. 397–430.



ABB. 64 Rembrandt: *Die Nachtwache*, 1642, Öl auf Leinwand, 379,5 × 453,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum (Inv.-Nr. SK-C-5), Public Domain

Diese Maßstäblichkeit erst macht die Dynamik des Bildes überzeugend. Die Schützen sind auf engstem Raum versammelt, und einige von ihnen blicken neugierig auf den Betrachter. Die direkte Ansprache findet durch die Bewegung hin auf den Rezipienten eine Fortsetzung, denn die Gedrängtheit und Unübersichtlichkeit der Schützengemeinschaft sowohl im Hinter- wie im Mittelgrund lässt den Eindruck entstehen, als würde diese sich nun notwendig nach vorne entfalten. Max Imdahl hat treffend davon gesprochen, dass Rembrandts *Nachtwache* in den Realraum ausstrahlt.¹⁵

Neben den Personen im Zentrum sind allenfalls der rot gekleidete Schütze links, der sich in ganzer Figur präsentiert, und das hell erleuchtete Mädchen direkt daneben hervorgehoben. Alle anderen Personen hingegen nimmt man erst nach und nach zur Kenntnis, ohne dass eine von ihnen besonders ausgezeichnet wäre. Bei den beiden Männern im Bildzentrum handelt es sich

¹⁵ Vgl. Imdahl: Rembrandts Nachtwache, S. 416.

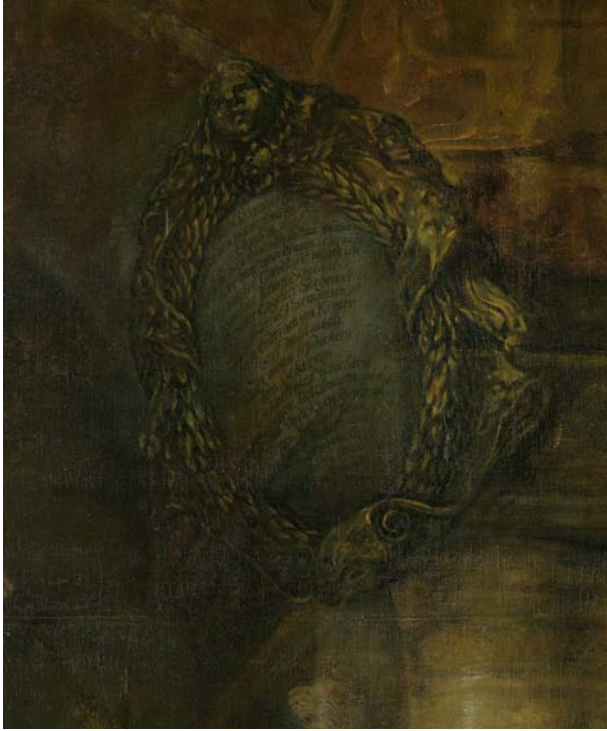


ABB. 65 *Rembrandt: Die Nachtwache, Detail, 1642, Öl auf Leinwand, 379,5 × 453,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum*

um Frans Banning Cocq, den Hauptmann der Schützenkompanie und seinen Leutnant Willem van Ruytenburgh. Banning Cocq trägt einen blütenweißen Kragen, und sein schwarzes Gewand wird effektiv durch eine rote Schärpe geschmückt, die am Rand mit einer Goldborte versehen ist. Der Kapitän ist im Begriff, seinem Leutnant etwas darzulegen. Es ist allerdings fraglich, ob sich die Gestik des Hauptmanns mit einem Befehl in Verbindung bringen lässt. Vielmehr scheinen die beiden Hauptleute ins Gespräch vertieft zu sein. Auf den ersten Blick bedient sich *Die Nachtwache* einer ebenso klaren wie hierarchischen Bildrhetorik. Denn wie für den größten Teil solcher Schützenstücke üblich, werden die Offiziere deutlich hervorgehoben.¹⁶

Wer außer den beiden Offizieren in der *Nachtwache* abgebildet ist, steht rechts unterhalb des Torbogens. Hier befindet sich eine Kartusche (Abb. 65),

16 Vgl.: Schutters in Holland. Kracht en zenuwen van de stad, Ausst.-Kat. Haarlem 1988, hg. von M. Carasso-Kok und J.J. Levy-van Halm, Zwolle 1988.

auf der die Namen der dargestellten Schützen um 1653 nachträglich angebracht wurden.¹⁷ Obwohl mehr als dreißig Personen dargestellt sind, führt die Kartusche lediglich achtzehn davon mit Namen auf. Trotz intensiver Forschungen haben sich davon nur sieben Personen im Bild bestimmen lassen. Neben den beiden Hauptleuten konnten folgende Männer identifiziert werden, die größtenteils den Rang von Unteroffizieren bekleideten: Sergeant Rombout Kemp (Abb. 66), der mit ausgestrecktem Arm auf einen Schützen auf der linken Seite zeigt; und Reijnier Engelen (Abb. 67), der vom Maler mit einer historischen Uniform und einem prächtigen Helm ausgestattet wurde. Entsprechend ihrem Rang tragen beide Schützen eine Hellebarde. Zu diesem Vorzeigen der Rangabzeichen passt, dass der Fähnrich Jan Cornelisz. Visscher (Abb. 68) soeben die Fahne mit den drei Kreuzen des Amsterdamer Stadtwappens ausgerollt hat, wie auch der Hauptmann durch einen Stock ausgezeichnet ist und der Leutnant eine Partisane trägt.

Von den gemeinen Schützen wurde der Pikenier Jacob Dircksen de Roy (Abb. 69) identifiziert, der rechts im Bild mit hohem, federgeschmückten Hut erscheint und seine Pike aufrecht hält, während er interessiert in Richtung des Betrachters blickt. Irina Linnik hat auf einen weiteren Pikenier (Abb. 70) verwiesen, der unmittelbar vor der Säule steht und seine Pike nach rechts gesenkt hat.¹⁸ Die Kunsthistorikerin glaubt diesen jungen Mann über einen Porträtvergleich mit Walich Schellingwou in Verbindung bringen zu können, der auf der Kartusche an fünfzehnter Stelle steht, woraus zugleich deutlich wird, dass er in der Kompanie keinen hohen Rang einnahm.

Besonders hervorzuheben ist das hell erleuchtete Mädchen links vom Bildzentrum, das für die Forschung seit langem ein Rätsel darstellt. In der frühen Forschung wurde sie üblicherweise für ein Porträt von Saskia gehalten, was in den neueren Interpretationen kurioserweise keine Berücksichtigung mehr gefunden hat. Kurioserweise deshalb, weil diese Identifikation als derart überzeugend galt, dass sie sogar in Lexika und Handbüchern vertreten wurde.¹⁹ Das

17 Vgl. Tümpel: Beobachtungen zur Nachtwache, S. 163; vgl. Haverkamp-Begemann: Rembrandt. The Nightwatch; zusammenfassend: S.A.C. Dudok van Heel: Frans Banninck Cocq's Troop in Rembrandt's Night Watch – The Identification of the Guardsmen, in: The Rijksmuseum Bulletin 57, 2009, Hf. 1, S. 43–87.

18 Vgl. Irina Linnik: Zur Identifizierung eines weiteren Schützen in der Kompanie des Kapitäns Frans Banning Cocq auf Rembrandts Bild „Die Nachtwache“, in: Festschrift E. Haverkamp-Begemann. Essays in Northern European Art, hg. von Anne-Marie Logan, Doornspijk 1983, S. 139–141.

19 „Im Hintergrunde verewigte er nochmals seine Frau, indem er dem Mädchen mit dem Schützenpreise ihre Züge verlieh.“ Alfred von Wurzbach: Niederländisches Künstlerlexikon: mit mehr als 3000 Monogrammen, Bd. 2: L–Z, Amsterdam 1910, S. 384.



ABB. 66 *Rembrandt: Die Nachtwache, Detail, 1642, Öl auf Leinwand, 379,5×453,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum*

Mädchen schaut aufmerksam auf den lorbeerbekränzten Schützen, der unmittelbar vor ihr steht und gerade eine Muskete abfeuert. Diesen Schuss hätte man nicht ohne weiteres erkannt, denn das Mündungsfeuer spritzt direkt neben dem Hut des Leutnants hervor und geht in farblicher Hinsicht direkt in die



ABB. 67

*Rembrandt: Die Nachtwache, Detail,
1642, Öl auf Leinwand, 379,5×453,5 cm,
Amsterdam, Rijksmuseum*



ABB. 68 *Rembrandt: Die Nachtwache, Detail, 1642, Öl auf Leinwand, 379,5 × 453,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum*



ABB. 69

*Rembrandt: Die Nachtwache, Detail,
1642, Öl auf Leinwand, 379,5 × 453,5 cm,
Amsterdam, Rijksmuseum*

weiße Feder am Hut des Leutnants über. In Bezug auf den feuernenden Schützen hatte schon Schmidt-Degener bemerkt, dass es strikt verboten war, während des Ausmarsches eine Waffe abzufeuern. Dies macht die Aktion umso rätselhafter und stellte einen zusätzlichen Grund dar, das Abfeuern als allegorisches Element zu deuten.²⁰ Durch das starke Schlaglicht auf die Figur des Mädchens hat Rembrandt eine deutliche Markierung gesetzt, um uns durch ihre Blickrichtung indirekt auf den Schützen hinzuweisen.

Ein Rätsel bildet der rot gekleidete Mann auf der linken Seite, ist jener doch in ganzer Figur wiedergegeben (Abb. 71). Durch sein vornehmes, prächtiges Samtkostüm und seinen mit einer Edelsteinkette ausgestafften Hut wird er deutlich herausgestellt und kann es in dieser Hinsicht als einziger mit den

20 Vgl. den Eintrag: „Night-watch“, in: RRP, Bd. III, S. 430–485, S. 456.



ABB. 70

*Rembrandt: Die Nachtwache, Detail,
1642, Öl auf Leinwand, 379,5 × 453,5 cm,
Amsterdam, Rijksmuseum*

beiden Hauptleuten aufnehmen. Haverkamp-Begemann bemerkt dazu, dass es sich wohl um einen allseits bekannten Bürger gehandelt habe, der sich seine herausgehobene Darstellung einiges hat kosten lassen.²¹ Kurioserweise gehört er jedoch weder zu den Offizieren noch zu den Unteroffizieren, die allesamt identifiziert werden konnten. Um welchen „prominent citizen“ könnte es sich bei dem Mann handeln? Kein Interpret konnte diese Frage bisher beantworten.²²

²¹ „The man loading his musket to the left of center must have been a prominent citizen, and a prominent member of the company, and probably paid for the distinction of being portrayed in full.“ Haverkamp-Begemann: Rembrandt. The Nightwatch, S. 79.

²² Ohne weitere Angaben von Gründen hat Dudok van Heel die Identifizierung des rot gekleideten Schützen als Jan van der Heede (1610–1655) vorgeschlagen, einem Musketier, der Kontakt zu Kaufleuten pflegte. Vgl. Dudok van Heel: Frans Banninck Cocq's Troop in Rembrandt's Night Watch – The Identification of the Guardsmen, S. 62–63 und S. 72–73.



ABB. 71

Rembrandt: *Die Nachtwache*,
Detail, 1642, Öl auf Leinwand,
379,5 × 453,5 cm, Amsterdam,
Rijksmuseum

Dank einer um 1649 entstandenen Kopie (Abb. 72) von Gerrit Lundens wissen wir, dass die heutige Version der *Nachtwache* an allen vier Seiten leicht beschnitten ist.²³ Das Bild musste verkleinert werden, als man es 1715 aus dem Schützenhaus in das kleine Kriegsratszimmer des alten Rathauses überführte, wo es zwischen zwei Türen seinen Platz fand. Auf der linken Seite sind dadurch

²³ Dabei hat sich das Format von 440 × 500 cm auf 363 × 437 cm reduziert und tendenziell stärker in ein Querformat verändert. Vgl. Haverkamp-Begemann: Rembrandt. The Night-watch, Abb. 3.



ABB. 72 *Gerrit Lundens (nach Rembrandt): Die Nachtwache, um 1649, Öl auf Eichenholz, 66,8 × 85,4 cm, London, National Gallery/Amsterdam, Rijksmuseum (Dauerleihgabe) (Inv.-Nr. NG289) © THE NATIONAL GALLERY, LONDON 2014*

mehrere Figuren weggefallen, so dass von ursprünglich vierunddreißig Bildfiguren nur neunundzwanzig übrig geblieben sind. Dies sind die wesentlichen Fakten, die sich zur *Nachtwache* mitteilen lassen. Etwas anderes ist der Mythos, zu dem das Bild über die Jahrhunderte hinweg geworden ist. Demnach habe sich Rembrandt mit dem Bild ruiniert und seine Auftraggeber blamiert, was seiner Karriere als Porträtmaler der Amsterdamer Oberschicht geschadet und ihn in den Ruin getrieben habe.

Die Frage ist, ob man die wegfallenden Aufträge nach der Entstehung der *Nachtwache* so interpretieren darf, dass sich die Amsterdamer Auftraggeber von Rembrandt abgewandt hätten. Dies wurde kontrovers beurteilt. Im Zusammenhang von Rembrandts Misserfolg ab den 1640er Jahren hat zuletzt Marten Jan Bok gegen Ernst van de Wetering Stellung genommen, der einmal mehr vom „myth of Rembrandt's decline“ gesprochen und diesen mit dem Hinweis auf den allgemeinen wirtschaftlichen Niedergang durch den Krieg gegen

England zurückgewiesen hatte.²⁴ Bok hingegen redet vom tatsächlichen und durch den Künstler selbst verschuldeten Niedergang und argumentiert, dass der Maler zum einen von der Entwicklung des Marktes und dem damit veränderten Geschmack überholt wurde und zum anderen die Trennung von Uylenburgh seine Untüchtigkeit in Geschäftsdingen offenbar werden ließ.²⁵ Schließlich erwiesen sich der Kauf des Hauses und die damit verbundenen Verbindlichkeiten als eine Belastung, die auf Dauer nicht zu tragen war. Rembrandt hatte sich überschätzt. Vor allem, so insistiert Bok im Anschluss an Schwartz, blieben die reichlich sprudelnden Porträtaufträge nach der Vollendung der *Nachtwache* aus.²⁶ Keinesfalls könne der Krieg gegen England als bestimmender Faktor für den unternehmerischen Niedergang von Rembrandt in Anspruch genommen werden, wie van de Wetering vorgeschlagen hatte.²⁷ Auch schenkt der Autor den Äußerungen der Biographen über den unbotmäßigen Umgang des Künstlers mit Gläubigern und Auftraggebern mehr Aufmerksamkeit, die den Maler als wenig geschäftstüchtig erscheinen lassen.²⁸ Insgesamt erweist Bok die Haltlosigkeit der Vorstellung vom quasi natürlichen Niedergang Rembrandts als einem Opfer ökonomischer Rahmenbedingungen.

Dieser sachlichen Analyse lässt sich schwer widersprechen. So soll im Anschluss an Boks Befund die Hypothese geäußert werden, dass die extrem polemische Reaktion der *Satire auf die Kunstkritik* mit dem durch die *Nachtwache* verursachten Misserfolg in Verbindung steht. Rembrandt hätte dann mit der nur zwei Jahre später entstandenen Federzeichnung seiner Wut Ausdruck verliehen, was angesichts der existenziellen Bedrohung durch fehlende Aufträge und Einkünfte nur zu verständlich wäre. Aber sollte dem so sein, wie beweist man dann die Verbindung zwischen der *Nachtwache* und der *Satire auf die Kunstkritik*? Welchen inneren Zusammenhang könnte es zwischen beiden Bildern geben, der die Berechtigung einer solchen Hypothese erweist?

Wer die Frage nach dem Skandalon *Nachtwache* beantworten will, muss sich zunächst einmal fragen, warum die Schützen auf Rembrandt hätten böse sein können? Natürlich will der Mythos den Künstler zum Helden erheben. Er wagt es, sich über die Wünsche seiner Auftraggeber hinwegzusetzen. Gemäß

24 Mit weiterführender Literatur und kurzem Forschungsbericht vgl. Marten Jan Bok: Rembrandt's Fame and Rembrandt's Failure. The Market for History Paintings in the Dutch Republic, in: Rembrandt and Dutch History Painting in the 17th Century, hg. von Akira Kofuku und Kokuritsu Seiyō Bijutsukan, Tokyo 2004, S. 159–178, hier S. 160.

25 Ebd. S. 167.

26 Ebd. S. 168.

27 Ebd. S. 169.

28 Ebd. S. 172–173.

der älteren Forschung leistet Rembrandt damit einen großen Schritt hin zu einer modernen und autonomen Kunstauffassung. Es wurde mehrfach darauf hingewiesen, dass wir Jan Emmens die Erkenntnis verdanken, wie sehr die Rembrandt-Forschung seit dem 19. Jahrhundert das Schema von Aufstieg und Niedergang kultiviert und Geschichtsschreibung durch Heldenverehrung ersetzt hat.²⁹ In einer solchen Hagiographie kommt Rembrandts Gestaltung der *Nachtwache* die Funktion zu, zum tragischen Symbol künstlerischer Existenz zu werden. Die Entstehung des Gruppenporträts bedeutet nichts weniger als den Untergang des Malers. Vergessen wir nicht den Gesinnungskitsch, der oft mit dieser Position einherging, ist es doch in solchen Entwürfen nicht selten sein Patriotismus, der den Künstler zu dieser kühnen Bildlösung führt. „Mir ging es immer nur ums Ganze“, sagt Rembrandt in Steinhoffs Film von 1942 und meint damit sein Schützenstück, in dem die Partikularinteressen des Einzelnen überwunden werden.

Solche ideologischen Vereinnahmungen wird niemand restituieren wollen. Aber wie vermag eine Deutung auszusehen, die in dem Bild einen wirklichen Konflikt benennen könnte, der zur Verstimmung geführt hat? Zu behaupten, einige Schützen hätten sich als nicht recht in Szene gesetzt empfunden, scheint mir allzu harmlos, wenn man an die vielen willkürlich erscheinenden Figuren im Gemälde und den mehr als polemischen Ton der *Satire auf die Kunstkritik* denkt. Die Frage einer möglichen Verstimmung lässt sich aber schwerlich beantworten, solange man nicht weiß, worüber die Schützen erbost sein sollen. Wie sehr also weicht die *Nachtwache* von den Erwartungen an ein Gruppenporträt ab?

Die einzige authentische Stimme, die uns von der Rezeption des Bildes in seiner Zeit erzählt, ist diejenige von Banning Cocq. Der Hauptmann der Schützengilde ließ sich das Bild in sein Familienalbum kopieren, wo sich folgender Eintrag findet: „Zeichnung des Gemäldes in der großen Halle der Kloveniersdoelen, in welchem der junge Herr von Purmerland [gemeint ist Banning Cocq selbst, J.M.], als Kapitän, seinen Leutnant, den Herren von Vlaardingen [Ruytenburgh, J.M.] anweist, die Bürgerwehr auszurücken zu lassen.“³⁰ Die Zeichnung im Album ist höchstwahrscheinlich nach der Kopie von Gerrit Lundens entstanden und gibt das Bild in seinem ursprünglichen Zustand wieder.³¹ Der knappe beschreibende Text jedenfalls belegt den Stolz Banning Cocqs, sich als Befehlshaber der Schützenkompanie in der *Nachtwache* verewigt zu sehen.³²

29 Vgl. Emmens: Rembrandt en de regels, S. 10–37.

30 Vgl. Haverkamp-Begemann: Rembrandt. The Nightwatch, S. 10.

31 Ebd. Abb. 43.

32 Vgl. RRP, Bd. III, S. 450.

Zudem fällt auf, wie sehr die eigene bürgerliche Identität überhöht werden soll: Aus einem gesellschaftlichen Aufsteiger wird der „junge Herr von Purmerland“. Doch schon die einfachsten Bilddaten lassen sich nicht mit der Inhaltsangabe Banning Cocqs in Deckung bringen. Warum hat Rembrandt erheblich mehr Personen dargestellt, als der Auftrag von ihm verlangte? Schon wenn man sich diese freiwillige Anstrengung vor Augen führt, wird die künstlerische Ambition des Bildes deutlich. Wäre es dem Maler ausschließlich ums Geld gegangen, so hätte er sich seines Auftrags so ökonomisch wie möglich entledigt und allein diejenigen Personen dargestellt, die für ihr Bildnis bezahlt haben. Wie lässt sich dieser gewaltige Mehraufwand erklären?

Dies wird sich nicht mit letzter Sicherheit beantworten lassen. Einigkeit sollte jedoch darüber bestehen, dass es sich nicht bei allen gezeigten Personen um Porträts handelt. Denn dies wäre bei den Figuren im Hintergrund, bei denen zum Teil nur ein Auge zu erkennen ist, eine kühne Behauptung. Denkbar ist, dass der Künstler sich mit den Auftraggebern des Bildes nicht über den Preis einig wurde und sich durch den freiwilligen Mehraufwand über ihren Geiz lustig machte – eine Deutung, der freilich jede archivalische Grundlage fehlt. Allerdings führt es auch nicht weiter, festzustellen, der Künstler habe so viele Personen dargestellt, um einen bewegten Bildeindruck zu erzielen. Dass der hereinlaufende Trommler oder der herauslaufende Junge der Dynamisierung dienen, wird niemand anzweifeln. Aber die eigentliche Frage lautet doch: Warum gestaltet der Maler eine solche übertriebene Fülle an Details, die nicht zur Dynamisierung des Bildeindrucks beitragen?

Eine zeitgenössische Quelle berichtet, Rembrandt habe für *Die Nachtwache* 1600 Gulden erhalten und alle porträtierten Personen hätten circa einhundert Gulden zu zahlen gehabt – eine Summe, die sich keinesfalls über dem Durchschnitt dessen bewegt, was man als Porträtmaler für ein Gruppenbildnis erwarten durfte.³³ Dabei muss bedacht werden, dass der Künstler ungefähr zwei Jahre an dem Bild gearbeitet hat und daher nicht behauptet werden kann, er wäre für das Gruppenbildnis fürstlich entlohnt worden.³⁴ Im Schnitt erhielt Rembrandt um 1642 für ein Doppelporträt mindestens 500 Gulden, worauf Egbert Haverkamp-Begemann in seiner Untersuchung zur *Nachtwache* hingewiesen hat.³⁵ Es scheint, als wäre es dem Maler weniger um die Summe, als vielmehr um das Renommee gegangen, das mit diesem Auftrag einherging. Das Bild hing im Versammlungshaus der Schützen und somit in einem halböffent-

33 Haverkamp-Begemann: Rembrandt. The Nightwatch, S. 11.

34 Darin stimmen nahezu alle Forscher überein. Ebd. S. 11 f.

35 Ebd. S. 12.

lichen Raum. Zudem war es für eine Gruppe bestimmt, von der bei Gefallen vermutlich weitere Aufträge zu erwarten gewesen wären. Die Beurteilung der Summe von 1600 Gulden als zu niedrig oder angemessen hängt davon ab, welchen Interpretationsrahmen man hinzuzieht. Handelte es sich bei der *Nachtwache* um ein durchschnittliches Schützenstück und bei Rembrandt um einen durchschnittlichen Maler, dürfte die Summe als „normal“ angesehen werden. Doch im Hinblick auf die Ambitionen des Malers zu Beginn der 1640er Jahre, der sich – wie immer wieder festgestellt wurde – mit den großen italienischen Meistern der Renaissance messen wollte, scheint eine solche Durchschnittlichkeit fern zu liegen.

Die Frage der Bezahlung muss kritischer ausfallen, wenn die eingangs erwähnte Skizze des Castiglione-Porträts Rembrandts hinzugezogen wird. So darf die Anwesenheit des Künstlers bei der Versteigerung von Raffaels Porträt des Baldassare Castiglione am 9. April 1639 nicht vergessen werden. Dabei ist bemerkenswert, dass Rembrandt den erzielten Auktionspreis von 3500 Gulden für erinnerungswürdig hielt und ihn am Rande seiner Skizze notierte. Im Vergleich zur *Nachtwache* erzielte Raffaels Castiglioneporträt also mehr als den doppelten Preis, obwohl es nicht annähernd soviel Arbeit beansprucht haben wird. Diese „Zweiklassengesellschaft“ in Bezug auf die Bezahlung und Höherbewertung italienischer Kunst dürfte einem ambitionierten Künstler nicht verborgen geblieben sein. Ihre Legitimität erhält sie durch die klassizistische Kunsttheorie jener Zeit, die sich zum akademischen Dogma entwickelt hatte.

3 Der Mythos von Rembrandts *Nachtwache*

Es ist darauf verwiesen worden, wie üblich es im 19. Jahrhundert war, Rembrandt als Realisten zu betrachten. Ganz so, als würde er prinzipiell nach dem lebenden Modell arbeiten.³⁶ Dies bestätigt eine Atelierszene, die uns eine Vorstellung von der Entstehung der *Nachtwache* geben will. Das 1852 entstandene Gemälde von Hendrik Hollander, das als Stich (Abb. 73) eines unbekannten Künstlers überliefert ist, zeigt eine im Verhältnis zum Schützenstück auf wenige Personen reduzierte Szene. Wir sehen den Maler, der aufrecht vor der großen Leinwand steht, die immerhin schon einige Porträts zeigt. Links von ihm steht der hell gekleidete Leutnant, während unmittelbar daneben sein Hauptmann Platz genommen hat, um dem Künstler bei der Arbeit zuzusehen. In seinem Arm hält er ein kleines, hell gekleidetes Mädchen, das auf einen

³⁶ McQueen: The Rise of the Cult of Rembrandt, S. 144 f.



ABB. 73 *Unbekannter Künstler: Rembrandt arbeitet in seinem Atelier, 1852, Holzschnitt nach einem Gemälde Hendrik Hollanders, Paris, Bibliothèque nationale, cabinet des estampes et de la photographie*

Hund zu seinen Füßen schaut. Hinter den beiden Männern agiert eine junge Frau, deren Handlung schwer zu beurteilen ist. In der rechten unteren Ecke entdeckt man militärische Requisiten, und hinter dem stolzen Leutnant ein großes Tuch, das einen Teil des riesigen Bildes verdeckt.

Wenn der Betrachter die hier suggerierte Entstehung der *Nachtwache* bedenkt, muss er zu folgendem Urteil gelangen. Der Künstler Hollander legt Wert auf die Plausibilität seiner Erzählung. Leutnant Ruytenburgh trägt also nicht wie im Bild eine Partisane, sondern seine linke Hand stützt sich auf einen schweren dunklen Ledersessel. Offensichtlich nutzt ihn der Maler, damit der zu Porträtierende aufrecht und ruhig dastehen kann. Darüber hinaus wird deut-

lich, dass ein solches Gruppenporträt in vielen Einzelsitzungen entsteht. Dabei scheint der Maler genau zu wissen, wie er die jeweilige Person inszenieren will. Rembrandt schafft im Atelier die Voraussetzungen, um ein realistisches Abbild zu erstellen. Aber Hollander lässt es nicht dabei bewenden, denn es bleibt nicht bei einer solchen Reproduktionskunst.

Es sind die Details, das Kind und der Hund, die eine gewisse Lebendigkeit ausstrahlen und den reinen Abbildcharakter übersteigen. Im Gegensatz zu den beiden eleganten Herren verkörpern sie eine gewisse Unbekümmertheit. Wichtig ist, dass der hier unterstellte Realismus Rembrandts dadurch nicht als sklavisches Nachahmung interpretiert wird. Im Gegenteil besitzt der Künstler die Sensibilität, den inspirierten Moment zu erkennen. Ganz so, als hätte der Hund losgebellt und als hätte der Künstler daraufhin die Idee gefasst, ein solches Bildelement zu integrieren, wie uns ja der bellende Jagdhund in der *Nachtwache* belehren kann. Dies gilt ebenso für das Mädchen, bei dem wir glauben sollen, es handele sich um die Tochter von Banning Cocq.

Nicht weniger als auf die Charakterisierung der Bildentstehung legt der Maler Hollander Wert auf die Nobilitierung des Künstlers. Rembrandt befindet sich gegenüber dem Leutnant gleichberechtigt auf Augenhöhe. Er trägt einen vornehmen Samtanzug und ein Barett, wie die Gestaltung des Gesichts insgesamt an das radierte Selbstporträt aus dem Jahre 1639 denken lässt, das nun freilich ins Profil gewendet wird. Hollander liefert eine Hommage an den Künstler, bei der die Noblesse und der Stolz Rembrandts herausgestellt werden. Dieser steht seinen großbürgerlichen Modellen gleichberechtigt gegenüber. Wenn Hollander den Künstler derart nobilitiert, scheint er die These vom „Mann aus dem Volke“ verwerfen zu wollen. So zeigt er uns ein Atelier, das einem Salon ähnlicher ist als einer Werkstatt, in der es nach Farben riecht. Denn so wenig man auch über die Handlung der Dame im Mittelgrund zu sagen vermag, ihr kommt in jedem Fall die Aufgabe zu, den sozialen Status dieses Ortes zu verkörpern, so elegant gekleidet und frisiert, wie sie ist. Der Reiz des Gemäldes besteht in der Illusion, dem Maler Rembrandt über die Schulter blicken zu dürfen.

Auch wenn wir uns im Unterschied zu Hollander nicht das Wissen anmaßen, auf welche Weise der Künstler die Inspiration für sein Schützenstück erhalten hat, so sind wir über die Entstehungsbedingungen der *Nachtwache* doch relativ genau informiert.³⁷ Amsterdam stieg in den dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts zur mächtigsten Handelsstadt der Welt auf. Um der veränderten politischen und ökonomischen Bedeutung Rechnung zu tragen, baute man nicht nur das Rathaus neu, sondern es wurden auch die „Kloveniersdoe-

37 Vgl. Tümpel: Beobachtungen zur *Nachtwache*, S. 163.

len“, die Versammlungshäuser der Büchenschützen, repräsentativer gestaltet. Bis dahin besaßen die Schützenvereinigungen zumeist nur kleine Gebäude aus dem Spätmittelalter. Doch 1630 ließ die Stadt ein neues großes Versammlungshaus in klassizistischer Architektur bauen. Für den großen Saal des neuen Gebäudes wurden mehrere Schützenstücke in Auftrag gegeben, unter ihnen Rembrandts *Nachtwache*. Vermutlich arbeitete der Maler ab 1639 oder 1640 an dem Bild, als die Amsterdamer Büchenschützen mit der Inneneinrichtung des neuen Versammlungshauses begannen und sieben ganzfigurige Gruppenporträts in Lebensgröße bestellten. Sogar über den Anbringungsort der *Nachtwache* im großen Saal der Kloveniersdoelen sind wir seit langem unterrichtet.³⁸ Rembrandts Bild wurde dabei kein herausgehobener Platz zugewiesen, der uns über seine besondere Wertschätzung Auskunft erteilen könnte. Vielmehr hing das Bild in einer Raumecke und wurde den anderen gegenüber keineswegs bevorzugt.

Wer *Die Nachtwache* zum ersten Mal sieht, glaubt als Zeuge an einem bedeutenden historischen Ereignis teilzunehmen, so dramatisch hat der Künstler die Figuren in Szene gesetzt. Die Trommel wird geschlagen, Musketen werden geladen und abgefeuert, Lanzen zum Angriff gesenkt, Fahnen gehoben und Schwerter siegesgewiss in die Höhe gestreckt. Die Schützen signalisieren Wehrebereitschaft und Kampfeswillen. In formaler Hinsicht muss der dynamische Bildeindruck betont werden, scheinen die im Gemälde angelegten Bewegungen doch in alle Richtungen zugleich zu führen. Gesteigert wird dieser Eindruck durch die dramatische Lichtregie.

Viele Interpreten des Gemäldes haben die heroische Geste hervorgehoben, mit der Rembrandt das Geschehen inszeniert. Aber welches Ereignis ist hier eigentlich dargestellt? Welchem Kampf gehen diese Männer entgegen? Und wer könnte der Feind oder welches die Aufgabe dieser kampfeslustigen Krieger sein? Verschiedene Möglichkeiten sind dazu in Betracht gezogen worden. So wurde der Aufbruch der Schützen mit dem Empfang der Maria de' Medici in Amsterdam im Jahre 1638 in Verbindung gebracht.³⁹ Grundlage dieser Hypothese war die Beobachtung, dass die dargestellten Personen in

38 Vgl. mit besonders gelungener Simulation des Raumes: Gary Schwartz: *Die Nachtwache*, Zwolle 2000, S. 6f.

39 Vgl. die kritische Diskussion dieser ins frühe 20. Jahrhundert zurückreichenden These bei Marijke Kok: *Rembrandts Nachtwacht: van Feeststoet tot Schuttersstuk*, in: *Bulletin van Het Rijksmuseum* 15, 1967, S. 116–121. Außerdem: Haverkamp-Begemann: *Rembrandt. The Nightwatch*, S. 107f. Zuletzt S.A.C. Dudok van Heel: *The Night Watch and the Entry of Marie de Medici. A New Interpretation of the Original Place and Significance of the Painting*, in: *The Rijksmuseum Bulletin* 57, 2009, Hf. 1, S. 4–41.

Sandrarts Gruppenporträt der Kompanie des Cornelis Bicker, das sich ebenfalls im Doelenhaus befand, sich um eine Büste der französischen Königinmutter versammelt haben. Dieser Hinweis auf den Besuch Maria de' Medicis wurde sodann auf die Entstehung aller Schützenstücke übertragen.⁴⁰ Weitere Erklärungen wurden erwogen, wie etwa der Auszug zu einer Parade oder zur militärischen Übung des Scheibenschießens. Wytze Gs. Hellinga vermutete in Rembrandts Schützenstück gar eine Abhängigkeit von Joost van den Vondels Trauerspiel „Gysbrecht van Amstel“ und sah im Gemälde die Bereitschaft der Amsterdamer Cloveniere zu kriegerischem Einsatz dokumentiert.⁴¹

Die frühe Forschung erblickte in den Hauptleuten und ihren Schützen zu meist tapfere Niederländer, die bereit sind, bis zum letzten Mann zu kämpfen. Der Kunsthistoriker D. Wijnbeek schrieb 1944, Rembrandts *Nachtwache* bringe Freiheitsliebe und Frömmigkeit des holländischen Volkes zum Ausdruck, weshalb das Bild es verdiene, auf den Altar des Vaterlands gehoben zu werden.⁴² Immer wieder ist angesichts der *Nachtwache* von Befehl und Gehorsam und vom Opfermut der Soldaten gesprochen worden.⁴³ Man fühlte sich an den tapferen Leonidas erinnert, der mit nur wenigen spartanischen Kriegern die Thermopylen gegen eine gewaltige persische Übermacht verteidigt und sich mit seinen Männern heldenhaft für das Vaterland geopfert hatte.⁴⁴ Dem deutschen Kunsthistoriker Kurt Bauch erschien *Die Nachtwache* gar als Schicksalsbild im Sinne einer großen Historie.⁴⁵

Doch all diese kühnen Vergleiche ändern nichts daran, dass man als Betrachter zunächst Schwierigkeiten hat, sich in dieser Überfülle aus Menschen und Waffen zu orientieren. Zu dunkel hat der Künstler den Hintergrund gestaltet, der viele der Schützen absorbiert und uns die dargestellte Architektur kaum noch erkennen lässt. Erst nach einer Weile entdecken wir, dass die Schützen

40 Haverkamp-Begemann: Rembrandt. The Nightwatch, S. 107.

41 Wytze Gs. Hellinga: Rembrandt fecit 1642. De Nachtwacht – Gijsbrecht van Aemstel, Amsterdam 1956.

42 D. Wijnbeek: De Nachtwacht, de historie van een meesterwerk, Amsterdam 1944, S. 107.

43 Ich belasse es bei diesen kursorischen Hinweisen, obwohl die Sekundärliteratur sich über weite Strecken als Verherrlichung des Militarismus begreifen lässt. Vgl. Martin Warnke: Wissenschaft als Knechtungsakt, in: Künstler, Kunsthistoriker und Museen, hg. von dems., Luzern/Frankfurt am Main 1979, S. 99–107.

44 „[...] die Spartaner des Leonidas, die zu den Waffen rannten, um den Engpaß der Thermopylen zu vertheidigen, zogen gewiss nicht heftiger und stürmischer dahin, als diese honneten amsterdamer Bürger zum Scheibenschießen aufbrechen.“ Eduard Kolloff: Rembrandt's Leben und Werke, S. 453.

45 Vgl. Bauch: Die Nachtwache, S. 21.

vor dem großen Tor eines klassizistischen Gebäudes stehen, von dem mehrere Treppenstufen hinabführen. Der Raum, der sich zwischen der Hintergrundarchitektur und den beiden Hauptleuten im Vordergrund erstreckt, ist schwer zu ermessen, verzichtet Rembrandt doch darauf, durch die Aufstellung der Schützen eine räumliche Abfolge zu konstruieren. Einzig der zu den Stufen hin ansteigende Boden vermittelt ein gewisses Raumkontinuum.

Ähnlich undurchsichtig stellt sich auch die Lichtsituation dar. Die frühe Forschung hat das Hell-Dunkel als formalen Selbstzweck derart verabsolutiert, dass die narrative Funktion dieses Gestaltungsmittels nicht die nötige Aufmerksamkeit fand. Denn wie soll man sich eine solche Lichtsituation eigentlich erklären? Das Licht fällt steil von links oben ein. Darauf verweisen etliche Schlagschatten im Bild. Aber wie kann das möglich sein? Müssen wir künstliche Lichtquellen und eine Nachtsituation für die dargestellte Szene voraussetzen? Wieso zeigt sich auf dem Gewand des hell erleuchteten Mädchens kein Schatten, obwohl es von mehreren Figuren umgeben ist?

Gegen die Annahme einer Nachtszene spricht, dass der Schütze links unmittelbar neben der Fahne ein Brennglas hält, wie es für das Anzünden der Lunte am helllichten Tage nötig ist.⁴⁶ Wenn es sich allerdings um eine Szene bei Tageslicht handelt, dann müsste der Himmel über Amsterdam bedeckt und nur an wenigen Stellen aufgerissen sein, so dass die Sonne nur auf einige Personen des Bildes herunter scheint. All diese Fragen lassen sich solange nicht stimmig beantworten, wie man nicht den Gesamtentwurf des Bildes verstanden hat. Dies stellt sich allerdings insofern als besonders schwierig heraus, als das Bild durch den tragischen Hintergrund seiner Entstehung nicht selten romantische, wenn nicht gar ideologische Deutungen erfahren hat, was am Beispiel von Steinhoffs Rembrandt-Film gezeigt werden konnte.

Diese romantischen oder nationalistischen Deutungen bestimmen die Forschung bis weit ins 20. Jahrhundert. In den letzten Jahrzehnten ist die Heroisierung von Bild und Künstler allerdings in ihr Gegenteil umgeschlagen. So werden heute der Tendenz nach alle überlieferten Fakten in Bezug auf Rembrandts *Nachtwache* als den Standards des damaligen Kunstbetriebs entsprechend gewertet. Damit glaubt man sich vom irrationalen Rembrandtmythos des 19. Jahrhunderts abzusetzen. In Wirklichkeit läuft man jedoch Gefahr, Opfer seiner eigenen aufgeklärten Position zu werden, die einen blind gegenüber Abweichungen und Anspielungen werden lässt.

Um dieses hermeneutische Dilemma besser verstehen zu können, ist es nötig, an den biographischen Entstehungskontext des Bildes zu erinnern. Die

46 Tümpel: Beobachtungen zur *Nachtwache*, S. 163.

frühe kunsthistorische Forschung hat immer wieder betont, dass das Jahr 1642, also das Vollendungsdatum der *Nachtwache*, einen tragischen Wendepunkt im Leben des Künstlers markiert. Auf die erste Lebenshälfte, die durch sozialen Aufstieg, wirtschaftlichen Erfolg und persönliches Lebensglück gekennzeichnet ist, folgt mit dem Jahr 1642 der unaufhaltsame Abstieg des Malers, der äußerlich mit dem Konkurs im Jahre 1656 endet. In den späten 1630er Jahren schlägt das Schicksal zum ersten Mal zu – Rembrandt und seine junge Frau Saskia verlieren von da ab fast jedes Jahr einen nahen Angehörigen. Es ist, wie Christian Tümpel schreibt, als ob der Tod der jungen Familie sein Stundenglas entgegenstreckt.⁴⁷ 1638 stirbt die Tochter Cornelia, 1640 eine zweite Tochter sowie Rembrandts Mutter, 1641 Titia, die Schwester von Rembrandts Frau. Zwei Monate nach dem Tod der geliebten Schwester bringt Saskia einen Sohn zur Welt, der zum Andenken den Namen Titus erhält. Wahrscheinlich ist es die rasche Folge von Schwangerschaften, die dazu führt, dass Saskia am 14. Juni 1642 stirbt.⁴⁸ Im genannten Zeitraum gleicht das Leben des Künstlers einer Tragödie. Mit dem Jahr 1642 ist die Peripetie von Rembrandts Leben erreicht. Stärker kann ein Mensch vom Schicksal nicht geprüft werden.

Wenn man diese Lebensumstände berücksichtigt, erscheint die *Nachtwache* in einem anderen Licht. Stellt dieses Bild doch dasjenige Werk dar, an dem Rembrandt spätestens seit 1640 regelmäßig arbeitet und das parallel zu dem Hinsiechen seiner Frau entsteht. Man kommt nicht umhin, an den Konflikt zu denken, der für den Künstler zwischen der Fertigstellung dieser Arbeit und der Zuwendung an seine kranke Frau bestanden haben mag. Künstlerromane des letzten Jahrhunderts haben diese Lebensphase mit ergreifenden Bildern zu schildern versucht, wobei einige davon zu beträchtlichem Kitsch geraten sind.⁴⁹ Diese Erkenntnis darf uns aber nicht davon abhalten zu fragen, ob biographische Hintergründe überhaupt für die Interpretation fruchtbar gemacht werden dürfen. Besteht dann nicht notwendig die Gefahr, etwas in die Bil-

47 Vgl. Tümpel: Rembrandt in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, S. 87.

48 Ebd.

49 Hendrik van Loons in deutscher Übersetzung erschienener Roman „Der Überwirkliche“ erschien 1932 in sechzehnter Auflage. Aus der Perspektive eines Arztes wird uns das Leben Rembrandts geschildert, mit allem nötigen Sinn für realistische Details und für die Ungerechtigkeit, die dem Künstler Rembrandt zeit seines Lebens zuteil wurde. Entsprechend schließt der Roman mit bitteren Worten, wenn Gerard de Lairettes vernichtendes Urteil über Rembrandt zitiert wird. Van Loon stilisiert den Maler zum unendlichen Dulder, der sein Schicksal dennoch annimmt. Entsprechend soll sich im Leser im Laufe der Lektüre das Mitgefühl mit dem „Überwirklichen“ steigern. [Hendrik van Loon]: Der Überwirkliche, deutsche Übertragung von Gustav Schultze-Buchwald, Leipzig¹⁶1932.

der aus jener Zeit hineinzuprojizieren? Dürfen Kunstwerke psychologisierend ausgedeutet werden? Andererseits erscheint es kaum möglich, das Wissen um solche Hintergründe auszublenden. Wie also soll man als Interpret objektiv mit solchen biographischen Kontexten umgehen?

Zuletzt hat Ernst van de Wetering in Bezug auf das Jahr 1642 die These vertreten, dass einem Menschen des 17. Jahrhunderts der Tod natürlicher erscheinen sein muss, weil er zwingender Bestandteil des Lebens war.⁵⁰ Aber kann man dem ohne weiteres zustimmen? Können erst Menschen des 20. Jahrhunderts ermessen, was es bedeutet, einen geliebten Menschen zu verlieren? Sind Häufigkeit oder Seltenheit Indikatoren für Intensität? Mir scheint, als würde dadurch auf allzu einfache Weise ein großes Interpretationsproblem bagatellisiert. Van de Wetering scheut das Pathos.

Wenn stichwortartig der biographische Kontext der Entstehung dieses Gemäldes und Positionen der Forschung benannt wurden, so auch deshalb, um auf das Dilemma heutiger Deutungen hinzuweisen. Immer sieht man sich als Interpret der Gefahr ausgesetzt, unkritisch den Mythos dieses Bildes und des Schicksalsjahres 1642 fortzuschreiben. Aber auch umgekehrt besteht die Gefahr, die Ausnahmeposition des Bildes zu unterschätzen. Dabei lassen sich in der Forschung eindeutig zwei Interpretationsansätze ausmachen. Während die frühen – zumeist deutschen – Interpreten sich darin überboten haben, den Ausnahmecharakter der *Nachtwache* zu betonen und das Bild als den Beginn von Rembrandts sozialem Abstieg deuteten, hat die Forschung spätestens seit Tümpels Aufsatz zur *Nachtwache* aus dem Jahre 1973 eine moderate Position angestrebt, die weder eine Ausnahmestellung des Bildes herausstellt, noch den Anfang eines Karriereknicks im Leben des Malers gekommen sah. Pars pro toto sei dies mit den Worten von Haverkamp-Begemann ausgedrückt: „The *Nightwatch* is not a pivotal work in Rembrandt's career; it marks a break neither in his own concepts nor in the appreciation he received from others.“⁵¹

Eine Ausnahme der jüngeren Forschung bildet lediglich Gary Schwartz, der den Einbruch an Porträtaufträgen seit Rembrandts Gestaltung der *Nachtwache* betont hat. Allein im Jahr 1641 erhielt der Künstler so viele Aufträge wie im ganzen restlichen Jahrzehnt, das dem berühmten Gruppenporträt folgte.⁵² Die Tatsache, dass Rembrandt mehr als zehn Jahre später wieder einige wenige Aufträge für Gruppenporträts erhielt, ändert an dieser Missachtung nichts.⁵³

50 Ernst van de Wetering: Rembrandt. Eine Biographie, in: Rembrandt. Genie auf der Suche, Ausst.-Kat. Berlin/Amsterdam 2006, Köln 2006, S. 21–50, hier S. 40 f.

51 Vgl. Haverkamp-Begemann: Rembrandt. The Nightwatch, S. 8.

52 Vgl. Schwartz: Die *Nachtwache*, S. 226.

53 Vgl. Haverkamp-Begemann: Rembrandt. The Nightwatch, S. 113.

Aber welche Art von Konflikt könnte die *Nachtwache* ausgelöst haben, der Rembrandts Erfolg beim Publikum gemindert hat? In der Bilderzählung liegt ein Streitpunkt verborgen, den es aufzudecken gilt.

Im Folgenden soll die Ikonographie des Bildes untersucht werden, um dem Bild selbst Argumente entnehmen zu können. Diese Aufgabe mag auf den ersten Blick unsinnig erscheinen, da es sich um ein Gruppenporträt handelt. Seit langem sieht man in der *Nachtwache* ein patriotisches oder doch zumindest politisches Statement, als würde das Gruppenporträt einen nationalen Anspruch dokumentieren. So war man sich über den offiziellen Charakter des Bildes seit jeher einig: Man sah in ihm ein Lob der Amsterdamer Schützen und ihrer Schießkunst. In diesem Zusammenhang wurden einzelne Figuren als Allegorien gedeutet.⁵⁴ Vertreten werden diese Thesen im Aufsatz von Christian Tümpel aus dem Jahre 1973 und in der Monographie von Egbert Haverkamp-Begemann von 1982, die sich jeweils der *Nachtwache* widmen und als die umfassendsten Interpretationen gelten können.⁵⁵ Haverkamp-Begemanns Monographie ist zugleich eine Art Forschungsbericht, in dem nahezu alle Fakten und Interpretationen zusammengefasst werden.⁵⁶ Deshalb wird es nötig sein, immer wieder auf diese unverzichtbare Untersuchung zurückzukommen.

Wenn hier der Versuch unternommen wird, das Bild ein weiteres Mal zu deuten, so ist damit der Anspruch verbunden, eine zusammenhängende Bilderzählung zu entdecken. Diese neue Deutung lässt sich mit einem einzigen Satz zusammenfassen: Rembrandts Gemälde stellt aus der Perspektive des 17. Jahrhunderts ein Bekenntnis zur „Moderne“ dar. Das Bildprogramm verhält sich damit kritisch zur Kunsttheorie seiner Zeit. Denn mit seinem berühmten Schützenstück reagiert Rembrandt kritisch auf die in „De pictura veterum“ von Franciscus Junius im Jahre 1637 formulierten Überzeugungen zur Nachahmung und macht sich über die Schwächen der dort vertretenen Position lustig. Diese Kritik äußert er freilich nicht direkt, sondern er entwirft ein ironisches Bildprogramm, das nicht einfach zu entschlüsseln ist. Wenn ich die *Nachtwache* als bildlichen Beitrag zur niederländischen „Querelle des Anciens et des Modernes“ deute, dann stehen meine Überlegungen freilich in einer langen Forschungstradition, der es seit jeher darum gegangen ist, die Frage des Antiklassizismus als Schlüssel der Interpretation zu nutzen. Neu an meinem Ansatz ist allerdings der Versuch, im Gemälde eine ironische Bildstruktur offenzulegen. Angesichts der langen kunsthistorischen Deutungstradition war es nötig,

54 Ebd. Anm. 72.

55 Vgl. Tümpel: Beobachtungen zur Nachtwache, S. 162–175.

56 Vgl. Haverkamp-Begemann: Rembrandt. The Nightwatch, S. 3–114.

kurz in die Forschungsgeschichte einzuführen, um wichtige Positionen vorzustellen. Dies stellt in Anbetracht der vielen Interpretationen des Bildes natürlich nur eine Auswahl dar.

4 Der Maler als Souverän

Es ist immer wieder betont worden, dass sich Rembrandt bei der formalen Gestaltung des Bildes dafür entschieden hat, dieses wie ein Historiengemälde zu behandeln.⁵⁷ Schon die ersten überlieferten Reaktionen auf das Gruppenporträt machen diesen Konflikt zum Thema. So schrieb Samuel van Hoogstraten 1678 in seiner „Einleitung zur hohen Schule der Malerei“: „Es reicht nicht, wenn ein Maler seine Bildnisse reihenweise nebeneinander ordnet, wie man es hier in Holland in den Schützenhäusern nur zu oft sieht. Die echten Meister bringen es fertig, dass ihr Werk einem einheitlichen Gedanken unterworfen wird. [...] Das hat Rembrandt in seinem Stück im Schützenhaus von Amsterdam sehr wohl, nach der Meinung vieler zu stark getan, indem er sich mehr um das große Bild seiner Gesamtkonzeption kümmerte als um die einzelnen Porträts, die ihm aufgetragen waren. Und doch wird dieses Bild, sei es auch so angreifbar, meiner Meinung nach alle Werke seinesgleichen überdauern, weil es so malerisch konzipiert, so kompliziert in der Komposition und so kräftig ist, dass sich nach dem Eindruck vieler alle anderen Schützenstücke wie Kartenblätter ausnehmen. Wenn ich auch gewollt hätte, dass er etwas mehr Licht in das Bild gebracht hätte.“⁵⁸

Hoogstratens Beurteilung leuchtet unmittelbar ein, wenn andere Gruppenporträts jener Zeit vergleichend herangezogen werden. Schaut man etwa auf

57 Diese Debatte hat die Forschung seit den Tagen Carl Neumanns immer aufs Neue bestimmt. Vgl. Carl Neumann: Rembrandt, München 31922, S. 275.

58 „Ten is niet genoeg, dat een Schilder zijn beelden op ryen nevens malkander stelt, gelijk men hier in Hollant op de Schuttersdoelen al te veel zien kan. De rechte meesters brengen te weeg, dat haer geheele werk eenwezich is [...]. Rembrandt heeft dit in zijn stuk op den Doele tot Amsterdam zeer wel, maer na veeler gevoelen al te veel, waergenomen, mae-kende meer werks van het groote beelt zijner verkiezing, als van de byzondere afbeeltsels, die hem waren aenbesteet. Echter zal dat zelve werk, hoe berispelijk, na mijn gevoelen al zijn meedestrevers verdueren, zijnde zoo schilderachtich van gedachten, zoo zwierich van sprong, en zoo krachtich, dat, nae zommiger gevoelen, al d'andere stukken daer als kaarte-blaren nevens staen. Schoon ik wel gewilt hadde, dat hy'er meer lights in ontsteeken had.“ [van Hoogstraten]: Inleyding tot de hooge schoole der Schilderkonst [...], Rotterdam 1678, S. 176.



ABB. 74 *Bartholomeus van der Helst: Die Kompanie des Kapitäns Roelof Bicker, 1639, Öl auf Leinwand, 235 × 750 cm, Amsterdam, Rijksmuseum (Inv.-Nr. SK-C-375)*

Bartholomeus van der Helsts Schützenstück (Abb. 74) aus den Jahren 1639–1643, das die Kompanie des Kapitäns Roelof Bicker darstellt, so springt der wesentliche Unterschied zu Rembrandt sofort ins Auge.⁵⁹ Van der Helst wählt ein extremes Querformat, das es erlaubt, die Schützen gleichberechtigt in eine Reihe nebeneinander zu stellen. Rembrandt hingegen entscheidet sich für ein Bildformat, das eine bewegte Komposition auf den Betrachter hin geradezu erzwingt. Mit anderen Worten: Van der Helst bevorzugt ein additives Darstellungsschema, um eine große Anzahl von Personen in einer Reihe unterzubringen, während sich Rembrandt für eine komplizierte Komposition entscheidet, die sehr viel stärker von der Spannung zwischen Peripherie und Zentrum lebt.⁶⁰ Bei einem Vergleich beider Bilder wird aber auch deutlich, dass einzelne Elemente in beiden Darstellungen enthalten sind. So taucht das Motiv eines Schützen, der seine Muskete erhoben hat, auch im Bild von Rembrandts Amsterdamer Kollegen auf. Ebenso sind in beiden Schützenstücken Kinder dargestellt. Darüber hinaus fügt sich in die Kompanie des Kapitäns Roelof Bicker ein komisches Motiv ein: Der schwarze Diener, der sich unmittelbar neben dem anlegenden Schützen findet und einen roten Mantel auf der Schulter trägt, schaut sich ängstlich zu den abgefeuerten Musketen um, während alle anderen stoisch und unbeeindruckt bleiben.

Die größte Übereinstimmung jedoch weist Rembrandts Bild mit einem Schützenstück von Thomas de Keyser (Abb. 75) aus dem Jahre 1632 auf, das sich ebenfalls in den Kloveniersdoelen befand.⁶¹ Zwei formale Eigenschaften der *Nachtwache* sieht man hier vorweggenommen. Zum einen fällt die zen-

59 Vgl. Haverkamp-Begemann: Rembrandt. The Nightwatch, Abb. 42.

60 Vgl. Imdahl: Rembrandts Nachtwache, S. 416–419.

61 Vgl. Haverkamp-Begemann: Rembrandt. The Nightwatch, Abb. 88.



ABB. 75 *Thomas de Keyser: Die Kompanie des Kapitäns Allaert Cloeck und des Leutnants Lucas Jacobsz. Rotgans, 1632, Öl auf Leinwand, 220 × 351 cm, Amsterdam, Rijksmuseum (Inv.-Nr. SK-C-381)*

trale Position von Kapitän und Leutnant auf, um die herum weitere Schützen angeordnet sind. Zum anderen ist die entblößte, nach vorn weisende Hand des Hauptmanns Allaert Cloeck bemerkenswert, der seinen Handschuh mit der Linken hält. Es scheint, als wäre der Kapitän im Begriff zu sprechen. Nun wird aber auch der Unterschied beider Bilder deutlich. Denn während es bei Rembrandt einen Impuls über die Bildgrenzen hinaus in den Raum des Betrachters gibt, scheinen die Schützen bei de Keyser bis an den vorderen Rand des Bildes gekommen zu sein, um dort anzuhalten. Als wenig gelungen ist die schematisch wirkende perspektivische Staffelung der Schützen anzusehen, die Rembrandt offensichtlich zu vermeiden suchte.

Bedenkt man noch einmal Hoogstratens Zitat, so wird deutlich, dass für jede künstlerisch ambitionierte Gestaltung eines Schützenstücks ein Konflikt besteht. Entweder entscheidet sich der Künstler für ein langweiliges Kompositionsprinzip, das ihm eine übersichtliche Anordnung der Porträts und Figuren erlaubt, oder er wählt eine Kompositionsform, welche die Dargestellten in eine gemeinsame Handlung integriert, womit allerdings die Gefahr verbunden ist, dass sie sich verselbständigt und zum eigentlichen Thema des Bildes wird.⁶² Schon Hoogstraten konnte diesen Widerspruch nicht auflösen. Einer-

62 Vgl. Alois Riegl: Das holländische Gruppenporträt (= Klassische Texte der Wiener Schule

seits nimmt er eindeutig für einen ästhetischen Primat Partei, wenn er davon redet, dass es nur den wahren Meistern gelänge, ihr Werk einem einheitlichen Gedanken zu unterwerfen. Andererseits verweist der Kunsttheoretiker im Zusammenhang mit der *Nachtwache* kritisch auf die Anforderungen der Gattung. Das Hell-Dunkel, das im Rahmen der Historienmalerei als legitim erscheint, um die Darstellung der Affekte zu steigern, ist im Rahmen eines Gruppenporträts unangebracht und fragwürdig.

Auch später noch hat das Bild nicht nur ungeteilte Zustimmung gefunden. Eugène Fromentin etwa hat in Bezug auf *Die Nachtwache* von einer Komposition voller Löcher und schlecht besetzter Räume gesprochen.⁶³ Zwei kompositorische Maßnahmen verdienen es, in diesem Zusammenhang mit solch kritischen Bewertungen genauer beachtet zu werden. So ist der Umraum für den Hund im rechten Vordergrund zu großzügig bemessen. Scheinbar erschrocken vom Durcheinander bellt dieser den Sergeanten Rombout Kemp an, in Wirklichkeit jedoch hat der Büchschenschuss die arme Kreatur aufgeschreckt. Unter dem Gesichtspunkt der Anforderungen an ein Gruppenporträt ist die Entscheidung Rembrandts, soviel Raum bis zum vorderen Bildrand frei zu lassen, eine Katastrophe – er wird absichtsvoll verschenkt. Ähnliches gilt für den Platz rechts neben dem Hauptmann. Dem voranschreitenden rot gekleideten Schützen auf der linken Seite wird viel Raum zur Entfaltung gegeben, der wiederum dazu hätte genutzt werden können, um weitere Figuren an der vorderen Bildgrenze zu platzieren.

Noch problematischer wird es, wenn man sich die Porträts selbst anschaut. Hier scheint der Künstler die Gattungsansprüche förmlich mit Füßen zu treten, wenn er einige Figuren absichtlich ihrer Porträthaftigkeit beraubt. So ist vollkommen unverständlich, warum der Künstler mehrere Gesichter in sein Werk aufgenommen hat, die nur zum Teil sichtbar sind und für die Komposition ohne jede Relevanz bleiben. Auf der rechten Seite erkennt man die Augen eines Schützen, dessen untere Gesichtshälfte vom weisenden Arm Rombout Kemps überschritten wird. Ähnliches gilt für einen Mann rechts neben dem Fähnrich,

für Kunstgeschichte), Wien 1997, S. 267–275. An dieser Stelle muss aber auch Hoogstratens Schweigen über die bestimmende Dimension des Problems betont werden. Denn eigentlich handelt es sich nicht nur um den Konflikt von künstlerischer und unkünstlerischer Form, sondern darum, wie im Modus des Schützenbildnisses deutlich werden kann, dass es sich um freie Bürger handelt. Wie kann man die Tatsache begründen, dass hier Bürger zu den Waffen gegriffen haben, die ihre eigenen Rechte, ihr eigenes Land verteidigen? Wie soll man ein Schützenstück gestalten, damit der militärische Führer nicht zugleich wie ein Landesherr aussieht?

63 Eugène Fromentin: *Les maîtres d'autrefois*, Belgique–Hollande, Paris 141904, S. 332.

von dem gerade einmal ein Auge zu sehen ist. Geradezu despektierlich ist eine Figur im Hintergrund oberhalb von Banning Cocq dargestellt, der wir sozusagen von unten in die Nasenlöcher schauen. Es ist nicht ohne Komik, dass in der Sekundärliteratur immer wieder versucht wurde, hier versteckte Selbstporträts zu entdecken.⁶⁴ Doch was leisten diese merkwürdigen Scherze für die Komposition?

Solche Beobachtungen lassen sich fortsetzen. So achte man nicht nur auf die Überschneidungen der Gesichter, sondern auch auf die merkwürdigen Posen und Verrenkungen, die sich dadurch ergeben, dass der jeweilig Dargestellte wahrgenommen werden will. Wie anders als im Sinne eines Autonomiebeweises des Malers sollen diese vielen Merkwürdigkeiten verstanden werden? Meines Erachtens signalisiert Rembrandt, dass er allein es ist, der darüber entscheidet, wen und wie er jemanden im Bild zeigt. Zu diesem Machtbeweis gehört die vermeintliche Willkür, jene Figuren in die Szene aufzunehmen, die überhaupt keine Relevanz haben. Es existiert sogar eine Person, die auf eine solche Weise präsentiert wird, dass sie sich gar nicht mehr identifizieren lässt. Links hinter dem Fähnrich ist die Schulter eines Mannes zu sehen, dessen Helm oberhalb vom Arm des Fahnenträgers zu erkennen ist.⁶⁵ Sein dazwischen liegendes Gesicht jedoch ist verdeckt und wir werden nie erfahren, wer hier eigentlich dargestellt wurde. Am linken Bildrand erlaubt sich der Maler etwas Vergleichbares. Neben dem Sergeanten Rijer Engelen erblickt man die Hand und einen Teil des Gesichts eines weiteren Schützen, der eine Muskete in die Höhe hält. Die großen Nieten am unteren Rand seines Helms sind gut sichtbar, aber vom Gesicht ist aufgrund der an der Hellebarde befestigten Troddel lediglich ein Teil der rechten Augenbraue und des Auges zu erkennen. Ein ähnlicher Scherz findet sich auch in der rechten Bildhälfte. Zwischen dem Pikenier, der von Linnik als Walich Schellingwou identifiziert wurde, und dem Schützen mit zylinderartiger Kopfbedeckung links erscheint das Profil eines Gesichts. Gerade einmal Teile der Augen und der Nase des nach rechts blickenden Mannes sind zu erkennen. Dies alles sind meines Erachtens absichtsvolle Gesten, um die Macht des Malers zu erweisen, ihn als Souverän vorzustellen. Wer erleuchtet oder verschattet dargestellt wird, wer ins Zentrum oder an die Peripherie gesetzt wurde, entscheidet allein er, der seine Sympathien sehr eindeutig vergeben hat. Lediglich die beiden Hauptleute, der rot gekleidete Schütze und das hell erleuchtete

64 Vgl. z. B. Haverkamp-Begemann: Rembrandt. The Nightwatch, S. 81.

65 Ebd.: Der Autor will in der Schulterpartie ein weiteres Gesicht entdecken, was mir nicht möglich ist. Vgl. hierzu den Schützen Nr. 15 auf Abb. 2 von Haverkamp-Begemanns Untersuchung.

Mädchen finden seine ungeteilte Aufmerksamkeit. Dies scheinen auch die Personen im Bild bemerkt zu haben. Der Pikenier links neben Rombout Kemp wendet sich auf eine solche Weise zur Seite, als würde er verhindern wollen, durch dessen ausgestreckte Hand verdeckt zu werden, wie es dem Schützen unmittelbar neben ihm ergeht.

Ebenso eitel wie der Pikenier ist der ins Bild laufende Trommler, der sich umschaut, damit sein Gesicht ins Bild kommt. Für beide Personen sind Vermutungen hinsichtlich ihrer Identität geäußert worden, dabei ist schwer vorstellbar, dass ihre zur Schau gestellte Eitelkeit einem von ihnen behagt haben könnte.⁶⁶ Diese eigenwilligen Maßnahmen können als selbstbewusste Geste des Malers verstanden werden. Ein solches Verhalten ist freilich nicht ohne eine gewisse Chuzpe des Malers denkbar, die der Selbstüberschätzung gefährlich nahe kommt. Wem werden diese Souveränitätsbeweise außer dem Künstler selbst gefallen haben? Wie hat er sie zu legitimieren gewusst? Vor allem ist die Anbringung dieser nicht mehr erkennbaren Personen vollkommen sinnlos. Sie dienen weder der Dynamisierung noch der Ausgewogenheit der Komposition. Sie scheinen reiner Willkür entsprungen zu sein.

Trotzdem haben diese Machtbeweise einen kunsttheoretischen Kontext. Dass der Maler ein Fürst im Reich der Malerei sei, ist ein Topos, der zumeist mit Apelles einhergeht. Karel van Mander redet im ersten Kapitel des „Grondt“ von der Bescheidenheit und Höflichkeit des „Schilder-prins“ Apelles und ordnet dem größten Maler der Antike unter den Modernen Raffael zu, der es mit diesem aufnehmen könne.⁶⁷ Im zwölften Kapitel des theoretischen Lehrgedichts, das dem Malen gewidmet ist, heißt es über Dürer, Bruegel, van Leyden und van Eyck, sie würden im „Reich der Maler“ herrschen und es sei nahezu unmöglich, sie zu übertreffen.⁶⁸ Schließlich wird über das Malen ohne Vorzeichnung im Sinne der rauen Manier gesagt, also des Spätstils Tizians und Rembrandts, es zieme wohl einem „Augustus in der Malerei“, passe aber nicht für jeden.⁶⁹ Van Manders durchscheinende Analogie ist deutlich: Wie der Fürst über sein Territorium, so herrscht der Maler im Reich seiner Bilder.⁷⁰ Mit solchen der Herrschaftsmetaphorik entlehnten Aufwertungen der Malerei wird die Autonomie

66 Ebd. S. 29–32. Beim Trommler, der nicht zur Gemeinschaft der Schützen gehört und entsprechend gemietet werden musste, könnte es sich um Jacob Jorisz handeln, bei dem Pikenier um Jacob de Roy.

67 [van Mander/Hoecker]: Das Lehrgedicht, I, 33.

68 Ebd. XII, 19.

69 Ebd. XII, 6.

70 Vgl. hierzu Martin Warnke: Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln 1983, S. 302 f.

des Künstlers betont. Denkt man exemplarisch an Vasaris Michelangelovita, so könnte man weitere Topoi der Künstlerbiographik nennen, mit denen Künstler ihre Freiheit fordern und jede Einmischung in die Gestaltung ihrer Werke ablehnen.

5 Komische Motive

Ernst van de Wetering verdanken wir interessante Hinweise zur Deutung der *Nachtwache*, die Fragen der Maltechnik betreffen.⁷¹ Er verortet Rembrandts Malerei der vierziger Jahre in der Nachfolge von Tizians „Fleckenmalerei“. Dabei sieht der Rembrandtforscher in der *Nachtwache* insofern ein technisches Kabinettstück, als hier ein vermeintliches Wahrnehmungsgesetz widerlegt werden soll. Franciscus Junius hatte in seinem Traktat „De pictura veterum“ von 1637 behauptet, helle Flächen kämen im Gemälde nach vorne und dunkle wichen entsprechend zurück, was ihn zu der Forderung führt, dass helle Gegenstände möglichst nah zum Betrachter und dunkle weiter hinten im Bild platziert werden müssen.⁷²

Wer die *Nachtwache* daraufhin anschaut, erkennt ein absichtsvolles Spiel, das dazu dient, dem klassizistischen Kunsttheoretiker zu widersprechen. Das hell erleuchtete Mädchen befindet sich im ansonsten dunklen Mittelgrund des Bildes, der Schatten der linken ausgestreckten Hand Banning Cocqs zeichnet sich auf dem hellen Lederrock Ruytenburghs am vorderen Bildrand ab. Diese Deutung von van de Wetering ist jedoch dahingehend zu ergänzen, dass solche Spiele im Sinne eines paradoxen Verhältnisses von Raum und Fläche schon bei den Werken der Utrechter Caravaggisten zu beobachten sind. Also nicht erst Rembrandt erfindet sie, um Junius zu widerlegen, sondern sie sind Teil einer bestehenden anticlassischen Ästhetik, die wir bereits bei den frühesten Selbstbildnissen und van Honthorsts berühmtem Gemälde *Der Zahnarzt* zu beschreiben versucht haben. Auch Handschuh und Gewehrkolben befinden sich vor jener hellen Fläche, die durch das Kleid des Mädchens gebildet wird. Am extremsten in der Lichtführung ist die verschattete Spitze der Partisane, die über die Grenze des Bildes in den Raum des Betrachters reicht. Dabei sei noch einmal betont, dass sich bereits die Caravaggisten des kompositorischen Spiels bedienten, Helligkeit und Dunkelheit absichtsvoll zu vertauschen. Häufig platzierten sie eine schwarze Fläche an der vorderen Bildgrenze, während

71 van de Wetering: Rembrandts Malweise, S. 12–39.

72 Vgl. van de Wetering: Rembrandts Malweise, S. 32–37.

das Licht in den hinteren Bildraum wandert. Dies gilt ebenso für das Spiel mit den Händen, die auf engstem Raum höchst unterschiedlich dargestellt werden können.⁷³

Leider unterlässt es van de Wetering, die Ikonographie der *Nachtwache* zu befragen. Er begnügt sich mit maltechnischen Beobachtungen. Problematisch an seiner Deutung ist der Umstand, dass jede inszenatorisch-erzählerische Qualität der Lichtregie unbeachtet bleibt. Warum wird in der *Nachtwache* ausgerechnet das Mädchen hervorgehoben? Um hier genau zu sein: Sie wird ja nicht nur durch das Licht inszeniert und hervorgehoben, sondern auch ohne jeden Schatten dargestellt – was angesichts der umstehenden Figuren schlichtweg unmöglich erscheint. Und warum zeichnen sich gerade die Hand und der Handschuh des Hauptmanns so effektiv vor hellem Hintergrund ab? Müsste sich diese Kritik an Junius nicht auch auf inhaltlicher Ebene wiederfinden und präzisieren lassen? Wenn wir die Ikonographie der Bilder so gering schätzen wie van de Wetering es tut, geht der Erzähler Rembrandt verloren.

Vor mehr als sechzig Jahren hat János Plesch in der Zeitschrift „Apollo“ einen kurzen Aufsatz zu Rembrandts *Nachtwache* publiziert.⁷⁴ Plesch wies auf die vielen komischen Elemente des Bildes hin und deutete sie im Sinne des Karnevals. Der ungarische Gelehrte hat den Umstand übertriebener Kostümierung als zentral herausgestellt. Dieser Akt der Kostümierung sticht ins Auge und unterscheidet *Die Nachtwache* von überlieferten Schützenstücken jener Zeit: „In short, the whole gathering gives the impression of being dressed-up for a single occasion such as a fancy dress procession.“⁷⁵

In der *Nachtwache* gleicht keine Kopfbedeckung der anderen und alle dargestellten Personen tragen Waffen und Kostüme unterschiedlicher Zeiten. Dieser Aspekt ist freilich immer wieder bemerkt und mit der großen Waffensammlung des Künstlers erklärt worden. Ton Koot spricht von der „geradezu phantastischen Willkür der Kostümierung.“⁷⁶ Aber lediglich Plesch hat den Gestus übertriebener Verkleidung als komisch empfunden. Haverkamp-Begemann bringt ihn mit Rembrandts allgemeiner Vorliebe für alte Kostüme und Waffen in Verbindung.⁷⁷ Außerdem sieht er die historische Vielfalt dieser Gegenstände als Teil der Vergangenheit der Schützengilden. Natürlich würde in der *Nachtwache*

73 Jene Charakteristika konnten schon in Honthorsts *Beim Zahnarzt* festgestellt werden.

74 János Plesch: Rembrandt's „Night Watch“ interpreted as a Carnival, in: Apollo, März 1950, S. 1–3.

75 Plesch: Rembrandt's „Night Watch“, S. 3.

76 Ton Koot: Rembrandt und seine Nachtwache, aus dem Niederländischen übersetzt von Bruno Lange, Amsterdam 1954, S. 31.

77 Haverkamp-Begemann: Rembrandt, S. 93.

keine Wirklichkeit gespiegelt, vielmehr sei die Kleidung der Schützen einmal mehr Teil eines allegorischen Konzepts: „[...] to allegorize concepts like the art of musketry and armed protection, and to allude to the traditions and glorious history of Amsterdam's militia and the Kloveniers.“⁷⁸ Permanent würden sich in Rembrandts Konzeption Vergangenheit und Gegenwart durchdringen.

Auch wenn Pleschs These vom Karneval zunächst einmal wenig für sich zu haben scheint, sind seine Beobachtungen es wert, erneut diskutiert zu werden, um nach der ironischen Konzeption des Bildes zu fragen. Vor allem dann, wenn man bedenkt, dass das Bild noch bis in die 1950er Jahre als Exerzierfeld eines abstrusen Heroismus und Militarismus gedient hat. Befremdlich ist der mangelnde Sinn der Interpreten für Komik in der Kunst des Niederländers. Andererseits sollte klar sein: Einer ironischen Deutung muss skeptisch begegnet werden, denn wie soll Ironie im Modus eines Gruppenporträts überhaupt möglich sein? Stellt eine solche Behauptung nicht vielmehr eine Immunisierung des Interpreten dar, der sich eine privilegierte Position zuweist? Wer will entscheiden, ob etwas ernst oder komisch gemeint ist? Niemand, jedenfalls nicht a priori.

Im Gegensatz zu den oben skizzierten Deutungen gilt es meines Erachtens, Pleschs erste Eindrücke weiterzuverfolgen und die komischen Bildelemente zu entdecken, wie zum Beispiel den rot gekleideten Schützen links neben dem Mädchen, der im Begriff ist, seine Waffe zu laden. Im Zusammenhang mit dieser Figur ist von Christian Tümpel auf Stiche (Abb. 76–78) von Jacques de Gheyn verwiesen worden, die in einem Buch über die Schießkunst aus dem Jahre 1607 verwendet wurden.⁷⁹ Die Kupferstiche zeigen mustergültig die Abfolge von Laden, Schießen und Reinigen der Pulverpfanne. Im Unterschied zu Tümpel muss jedoch betont werden, dass der Vergleich zwischen dem ladenden Schützen bei Rembrandt und der Darstellung de Gheyns offenbart, inwiefern der rotgekleidete Mann in der *Nachtwache* alles falsch macht. Muss doch die Waffe mit dem Kolben auf den Boden gestellt werden, um das Pulver von oben sicher einfüllen zu können. Rembrandts Schütze jedoch hält die Waffe frei schwebend in seiner linken Hand.

78 Ebd. S. 92f.

79 Robert de Baudous nach Jacques de Gheyn, *Ein Musketier beim Abfeuern seiner Waffe*, aus: *Wapenhandelinghe*, Stich von 1607 nach einer Zeichnung aus dem Jahr 1597, Amsterdam, Rijksmuseum. Robert de Baudous nach Jacques de Gheyn, *Ein Musketier beim Visieren des Ziels*, aus: *Wapenhandelinghe*, Stich von 1607 nach einer Zeichnung aus dem Jahr 1597, Amsterdam, Rijksmuseum. Robert de Baudous nach Jacques de Gheyn, *Ein Musketier bläst nicht explodiertes Schießpulver aus der Pfanne seiner Waffe*, aus: *Wapenhandelinghe*, Stich von 1607 nach einer Zeichnung aus dem Jahr 1597, Amsterdam, Rijksmuseum.



ABB. 76 *Robert de Baudous (nach Jacques de Gheyn): Ein Musketier beim Laden seiner Waffe, aus: Wapenhandlinghe, Stich von 1607 nach einer Zeichnung aus dem Jahr 1597, Amsterdam, Rijksmuseum (Inv.-Nr. BI-B-FM-006-66)*



ABB. 77 *Robert de Baudous (nach Jacques de Gheyn): Ein Musketier beim Anvisieren des Ziels (Schießen), aus: Wapenhandlinghe, Stich von 1607 nach einer Zeichnung aus dem Jahr 1597, Amsterdam, Rijksmuseum (Inv.-Nr. B1-B-FM-006-54)*



ABB. 78 Robert de Boudous (nach Jacques de Gheyn): Ein Musketier bläst nicht explodiertes Schießpulver aus der Pfanne seiner Waffe (Reinigen), aus: *Wapenhandlinghe*, Stich von 1607 nach einer Zeichnung aus dem Jahr 1597, Amsterdam, Rijksmuseum (Inv.-Nr. BI-B-FM-006-59)

Des Weiteren demonstriert der Stich von de Gheyn die Notwendigkeit eines festen Standes. Im entspannten Kontrapost steht der Schütze im Kupferstich da, um die Waffe laden zu können. Rembrandts rot gekleideter Schütze hingegen ist im Begriff voranzuschreiten, wenn nicht gar voranzutorkeln. Er ist im Wendepunkt der Bewegung dargestellt. Sein Oberkörper ist so weit übergebeugt, dass er im nächsten Moment unvermeidlich einen Ausfallschritt nach vorne leisten muss, um nicht hinzufallen. Folglich wird das Pulver nicht dort landen, wo es eigentlich hingehört. Außerdem wirkt dieser Schütze umso merkwürdiger, als er übertrieben herausgeputzt erscheint: Rembrandt hat sich alle Mühe gegeben, seine Kleidung gegenüber den anderen Schützen der *Nachtwache* deutlich hervorzuheben. Es entsteht fast der Eindruck, als wäre dieser in seinem vornehmsten Gewand erschienen. Man achte etwa auf den Hut, der mit einer teuren, mit Edelsteinen geschmückten Kette verziert ist. Dieser Schütze hat sich weniger für eine militärische Zusammenkunft, als vielmehr für einen gesellschaftlichen Anlass herausgeputzt. Achtet man zudem auf die Rötung von Wangen und Nase, so entsteht der Eindruck eines angetrunkenen Mannes.

Im Zusammenhang mit dieser Figur sind weitere Details zu nennen. So hält er die erheblich zu klein geratene Muskete mit seiner Linken nicht wirklich fest. Sein Daumen fasst nicht um den Schaft der Waffe, weshalb ihm die kleinste Erschütterung die Waffe aus der Hand schlagen wird.⁸⁰ Dass nicht nur das Pulver, sondern auch die Muskete auf dem Boden landen wird, lässt schon der unsichere Stand dieses Schützen ahnen. Das runde Hindernis vor seinem rechten Fuß spricht ebenfalls dafür, dass dieser Schütze voraussichtlich stürzen wird. Dieses Detail wurde zumeist übersehen oder ist im Rahmen der Interpretationen allenfalls en passant zur Kenntnis genommen worden. Man hat von einem Ball gesprochen, der dem weglaufenden Jungen gehört. Ton Koot hat in seiner Interpretation aus dem Jahre 1947 den Ball als Frucht verstehen wollen.⁸¹ Meines Erachtens lässt sich nicht entscheiden, ob es sich um einen Ball oder eine Frucht handelt. In jedem Fall aber wird dieser Gegenstand unseren Helden zu Fall bringen, wenn er mit seinem nächsten Schritt darauf treten wird. Die Anbringung dieses Details ergibt also nur einen Sinn, wenn es mit dem nächsten Schritt des roten Schützen in Verbindung gebracht wird.

Und sind schon das Torkeln und das rote Gesicht dieses Mannes deutliche Zeichen seiner Trunkenheit, so lässt sich auch sein aufgeregter Versuch, die

80 Diese präzise Beobachtung verdanken wir Gary Schwartz. Vgl. Schwartz: Rembrandt. Sämtliche Gemälde in Farbe, S. 210.

81 Vgl. Koot: Rembrandt und seine Nachtwache, S. 43.

Waffe zu laden, mit einem Missverständnis in Verbindung bringen. Angetrunken wie er ist, deutet er offenbar den Schuss, den der Junge hinter ihm abgefeuert hat, als Aufforderung, es diesem nachzutun. Es ist, wie gesagt, der Schuss – und nicht der vermeintliche Befehl der Hauptleute – der diesen Schützen in aufgeregte Aktion versetzt! Zudem steht er parallel zu den beiden Hauptleuten, deren aktuelle Handlung im Sinne des Ausmarschbefehls für ihn also gar nicht sichtbar ist.

Nun wird aber keinesfalls lediglich der rot gekleidete Mann der Lächerlichkeit preisgegeben. Im Gegenteil, ebenso komisch wie der trunkene Schütze wirkt der Pikenier in der rechten Bildhälfte. Er hat seine lange Lanze gesenkt und richtet dadurch im Folgenden ein ziemliches Durcheinander an. Um dies zu vermeiden und einen korrekten Abmarsch zu gewährleisten, wäre es nötig, die Lanze aufrecht zu halten. Wie so viele andere Helden des Bildes ist auch der Pikenier im Begriff, ein Scheingefecht zu führen. Selbst die Dingwelt ist von Heldenmut ergriffen. So findet sich hinter Leutnant Ruytenburgh ein herrenloses Schwert, das kampfeslustig in die Höhe gestreckt wird, ohne dass man dabei den Besitzer erblicken könnte.⁸² Es handelt sich beim Schwert um einen Beidhänder, der – wie der Name sagt – mit beiden Händen gehalten wird. Wie hat man dies zu verstehen? Es ist der unmittelbar daneben stattfindende Schuss, der den Besitzer des Schwertes so erschreckt hat, dass er die Waffe losgelassen hat. Kurioserweise steht das Schwert nun in der Luft, ohne dass es von einer Person gehalten würde.

Insgesamt fällt die Situationskomik ins Auge, die sich der Bloßlegung der Eitelkeit einiger Schützen und ihrer Missverständnisse verdankt. Indem etwa der Fahnenträger die Flagge der Stadt entrollt hat und in Gedanken seine zukünftigen Heldentaten zu antizipieren scheint, versperrt er den Schützen, die sich links neben ihm befinden, die Sicht. Oder man achte auf den bereits erwähnten Schützen mit der Lanze, der sich weit nach links beugen muss, damit es ihm nicht ergeht wie dem Mann unmittelbar neben ihm, dessen Gesicht zur Hälfte vom Arm eben jenes Sergeanten verdeckt wird.

6 Rembrandts *Nachtwache* und Raffaels *Schule von Athen*

Um nach weiteren Elementen dieser Bildkomik zu suchen, ist es nötig, nach dem Vorbild dieses Schützenstücks zu fragen. Denn die *Nachtwache* bleibt

82 Diese Beobachtung geht auf Justus Müller-Hofstede zurück, der sie im Anschluss an das Referat von Christian Tümpel beim Berliner Rembrandt-Symposium vorgestellt hat. Vgl. Tümpel: Beobachtungen zur *Nachtwache*, S. 174.



ABB. 79 *Giorgio Ghisi (nach Raffael): Schule von Athen, 1550, Kupferstich auf zwei Platten, 51,3 × 81 cm, Amsterdam, Rijksmuseum (Inv.-Nr. RP-P-OB-39.070 und RP-P-OB-39.07), Public Domain*

solange unverständlich, wie nicht beachtet wird, dass Rembrandt für seine Darstellung der Schützen auf ein Kompositionsschema zurückgreift, das in der italienischen Malerei des 16. Jahrhunderts entwickelt wurde und sich schon in Raffaels *Schule von Athen* finden lässt.⁸³ Sicherlich wird in einer der druckgraphischen Mappen im Besitz des Künstlers auch der Nachstich der *Schule von Athen* (Abb. 79) von Giorgio Ghisi zu finden gewesen sein.⁸⁴ Das Versteigerungsinventar ist diesbezüglich jedenfalls aufschlussreich, wenn es heißt: „einige Alben mit Drucken [nach Raffael, J.M.], davon eines als sehr kostbar bezeichnet und ein anderes mit dem Vermerk, sehr schöne Drucke.“⁸⁵ Die Erkenntnis, dass die Komposition der *Nachtwache* nicht ohne Raffaels *Stanzen* zu denken ist, verdanken wir Kenneth Clarks Untersuchung „Rembrandt and the Italian Renaissance“.⁸⁶ Allerdings hat der englische Kunsthistoriker nicht konkret auf die *Schule von Athen* verwiesen, sondern allgemein

83 Raffael, *Schule von Athen*, 1509, Fresko. Breite an Basis 770 cm, Vatikan, Palazzi Pontifici, Stanza della Segnatura. Vgl. Kelber: Raphael von Urbino, Abb. 183.

84 Giorgio Ghisi (nach Raffael), *Schule von Athen*, 1550, Kupferstich auf zwei Platten, 51,3 × 81 cm, London, British Museum, Department of Prints & Drawings (v, 5,132)

85 [Hofstede de Groot]: Die Urkunden über Rembrandt (1575–1721), S. 200 f., Nr. 196, 205, 206, 214.

86 Clark: Rembrandt and the Italian Renaissance, S. 85 f.



ABB. 80 *Giorgio Ghisi (nach Raffael): Schule von Athen, Detail, 1550, Kupferstich auf zwei Platten, 51,3 × 81 cm, Amsterdam, Rijksmuseum*

Raffaels Kompositionsweise als Vorbild für Rembrandts berühmtes Schützenstück benannt.⁸⁷

Die Übereinstimmungen mit Raffael – hat man sie einmal bemerkt – sind kaum von der Hand zu weisen. Hier wie dort ist unter einem monumentalen Bogen eine Gruppe von Bildfiguren um ein zentrales Paar angeordnet. Schon bei Raffael findet sich eine „Überbevölkerung“ des Bildes, weshalb einige Figuren nur teilweise sichtbar sind. Dass sich Rembrandts Gemälde auf die *Schule von Athen* bezieht, belegen weitere Anspielungen. So haben der herauslaufende Junge auf der linken Seite und der ins Bild hineinlaufende Trommler auf der rechten Seite ihre Entsprechung in einer geistreichen Idee des Italieners, der in seinem Fresko links einen Mann ins Bild hineinrennen lässt und auf der gegenüberliegenden Seite einen anderen heraus. Einen weiteren Scherz erlaubt sich Rembrandt, wenn er an der Stelle, die bei Raffael dem Diogenes von Sinope (Abb. 80) vorbehalten ist, einen kläffenden Hund (Abb. 81) darstellt. Gemahnt uns dies doch an die wörtliche Bedeutung der philosophischen

87 Ebd. S. 85.



ABB. 81 Rembrandt: *Die Nachtwache, Detail*, 1642, Öl auf Leinwand, 379,5×453,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum

Schule der Kyniker, welcher der bedürfnislose Philosoph bekanntlich angehörte, aber auch an sein silenisches Wesen, wie das erasmische Silen-Adagium deutlich macht.⁸⁸ Schließlich sei auf den Spaß hingewiesen, der dadurch entsteht, dass Rembrandt mit dem Handschuh Banning Cocqs wörtlich die weisende Hand Platons (Abb. 82) wiederholt, sie aber insofern in ihr Gegenteil verkehrt, als der Weisegestus auf die metaphysische Welt der Ideen bei Rembrandt in ein elegantes, aber banales Accessoire verwandelt wird. Für Leutnant Ruytenburgh greift Rembrandt auf das Haltungsmotiv des Alkibiades (Abb. 83) aus Raffaels Komposition zurück. Dieser ist in der *Schule von Athen* im Gespräch mit Sokrates vertieft und lauscht aufmerksam dessen Ausführungen. Der Künstler hat die Figur lediglich um 45 Grad nach rechts gedreht, die Haltung des linken Arms verändert und den Schwertknauf durch eine Partisane ersetzt. Diese Beobachtungen machen deutlich, auf welch subtile Weise Rembrandt mit Elementen des berühmten Vorbilds umzugehen versteht.

Mag die Untersuchung Clarks sich auch immer wieder in den Fußnoten einschlägiger Untersuchungen zu Rembrandts Gemälde zitiert finden, so hat bisher niemand versucht, die Abhängigkeit der *Nachtwache* gegenüber der *Schule von Athen* eingehender zu bestimmen. Nun gilt es zu fragen, welche Bedeutung

88 „Dusdanigh een Silenus is gheweest Diogenes, van het ghemeene volck een hond geacht: [...]“ [Erasmus von Rotterdam]: *Verhandelinge Van 't oude Grieksche Spreek-woordt. Sileni Alcibiadis. Of Schijn bedrieght. Waerdigh voor een yder ghelesen*, hg. von [Dirck Pietersz Pers], Amsterdam 1634, S. 35.



ABB. 82

Giorgio Ghisi (nach Raffael): Schule von Athen, Detail, 1550, Kupferstich auf zwei Platten, 51,3 × 81 cm, Amsterdam, Rijksmuseum

mit diesem Zitat verbunden war, um die mit der Motivübernahme einhergehende Absicht angemessen beurteilen zu können. Wollte Rembrandt etwa deutlich machen, für wie verehrungswürdig er den italienischen Renaissancekünstler hielt? Handelt es sich also im Sinne Clarks um eine Art Hommage an Raffael? Meine These lautet, dass das Gemälde das ästhetische Problem künstlerischer Nachahmung selbst zum Thema macht. So hat Rembrandt mit der *Nachtwache* einen anspielungsreichen Kommentar zur *Imitatio artis* formuliert.

7 Spielende Kinder und die Ikonographie des schlafenden Mars

Hat man einmal die motivische und kompositorische Verpflichtung gegenüber dem italienischen Vorbild entdeckt, entsteht die Frage, ob Rembrandt weitere



ABB. 83

Giorgio Ghisi (nach Raffael): Schule von Athen, Detail, 1550, Kupferstich auf zwei Platten, 51,3 × 81 cm, Amsterdam, Rijksmuseum

Zitate in seinem Bild untergebracht hat? In der Tat finden sich Klassiker, die nicht weniger berühmt sind als Raffaels *Schule von Athen*. Für den gravitatisch einherschreitenden Frans Banning Cocq wird auf das prominente Vorbild des *Apoll von Belvedere* zurückgegriffen, das in zahlreichen Reproduktionsstichen wiedergegeben wurde – unter anderem von Hendrick Goltzius, der den antiken Gott in Untersicht dargestellt und um einen eifrigen jungen Zeichner ergänzt hat. Außerdem sei an Reproduktionsstiche von Marcantonio Raimondi und Antonio Lafreri erinnert, deren Kupferstiche ins 16. und frühe 17. Jahrhundert datieren.⁸⁹ Aber für Rembrandt sollte besser auf eine

⁸⁹ Unabhängig von diesen graphischen Vorbildern gibt es natürlich eine große Zahl von Kleinbronzen, die den Apoll wiedergeben. Vgl. *Natur und Antike in der Renaissance*, hg. von Herbert Beck und Peter C. Bol, Ausst.-Kat. Liebieghaus – Museum alter Plastik vom 5. Dezember 1985 bis 2. März 1986, Frankfurt am Main 1985, S. 323–327.

Darstellung von Jean-François Perrier (**Abb. 84**) aus dem Jahr 1638 hingewiesen werden.⁹⁰

Doch wie schon bei der *Schule von Athen* macht es Rembrandt dem Betrachter nicht leicht, das zugrunde liegende Modell zu erkennen, positioniert er Banning Cocq doch auf eine solche Weise zum Betrachter, dass der stark ausgestreckte linke Arm als wichtigstes Erkennungsmerkmal Apolls in extremer Verkürzung wiedergegeben ist und deshalb nicht weiter auffällt. Bei Rembrandt zeigt dieser darüber hinaus leicht nach unten, was beim Vorbild, das den Arm auf Höhe der Schultern ausstreckt, nicht der Fall ist. Deutlicher ist beim Leidener Maler die Übernahme des zum eleganten Schreitmotiv abgewandelten Kontraposts, das uns den linken Fuß von Cocq zeigt, der im Begriff ist, sich vom Boden zu lösen. Was die Stellung von rechtem Arm und rechter Hand betrifft, achte man auf den von Rembrandt hinzugefügten vornehmen Stock, der die ansonsten unmotiviert erscheinende Arm- und Handhaltung plausibel macht.

Allerdings wendet der Maler seine Motivübernahmen ins Ironische. Dies geschieht zum einen durch Übertreibung. Er übertreibt, wenn er der *Schule von Athen* auch noch den *Apoll von Belvedere* implantiert, und setzt dadurch das klassizistische Modell der Synthese schönheitlicher Motive der Lächerlichkeit aus.⁹¹ Dies wird deutlich, wenn man erkennt, dass der Künstler die *Schule von Athen* und den *Apoll* um ein weiteres berühmtes Motiv ergänzt, denn der rot gekleidete Schütze links nimmt seinen Ausgangspunkt in Michelangelos *Bacchus*.⁹² Auch für dieses berühmte Kunstwerk finden sich mehrere druckgraphische Vorbilder. Am wahrscheinlichsten erscheint wiederum ein Reproduktionsstich von Jean-François Perrier (**Abb. 85**), der uns die Figur en face zeigt.⁹³ Rembrandt orientiert sich in Bezug auf die Schrittstellung wörtlich am genannten Vorbild, während er den Oberkörper in seinem Sinne verändert und den Schützen mit passender Ausrüstung versieht. Dabei scheint die Trunkenheit des michelangellesken Vorbildes auf den Schützen übergegangen

90 Wiederum handelt es sich um dessen bereits mehrfach erwähnte Stichsammlung nach berühmten Antiken. [Perrier]: *Segmenta nobilium signorum e[t] statuaru[m]*, Rom 1638. Dem Apoll sind sogar zwei Stiche aus verschiedenen Perspektiven gewidmet. Für Rembrandt wird der Stich tav. 30 als Vorlage gedient haben.

91 Vgl. zur impliziten Kritik schönheitlicher Synthese am Beispiel des Kölner Selbstbildnisses: Mai: Zeuxis, Rembrandt und De Gelder, S. 99–110.

92 Michelangelo, *Bacchus*, um 1496/1497, Marmor, Florenz, Museo Nazionale del Bargello. Vgl. Zöllner u. a.: Michelangelo: 1475–1564, S. 407, Nr. 57.

93 Gemeint ist der *Bacchus florentiae*. Siehe Jean-François Perrier, *Bacchus florentiae*, Radierung, 17 × 9,2 cm, in: [Jean-François Perrier] „burgundus sculptsit“, o. O. 1633, Boston, Museum of Fine Arts (Inv.-Nr. 2002.139).



ABB. 84 Cornelis Dalen (nach Jean-François Perrier): Apoll von Belvedere, Kupferstich, 24,2 × 15,1 cm, in: Jean-François Perrier, *Segmenta nobilium signorum e[t] statuaru[m]*, Rom 1638, B 1012,2/tav. 30, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett

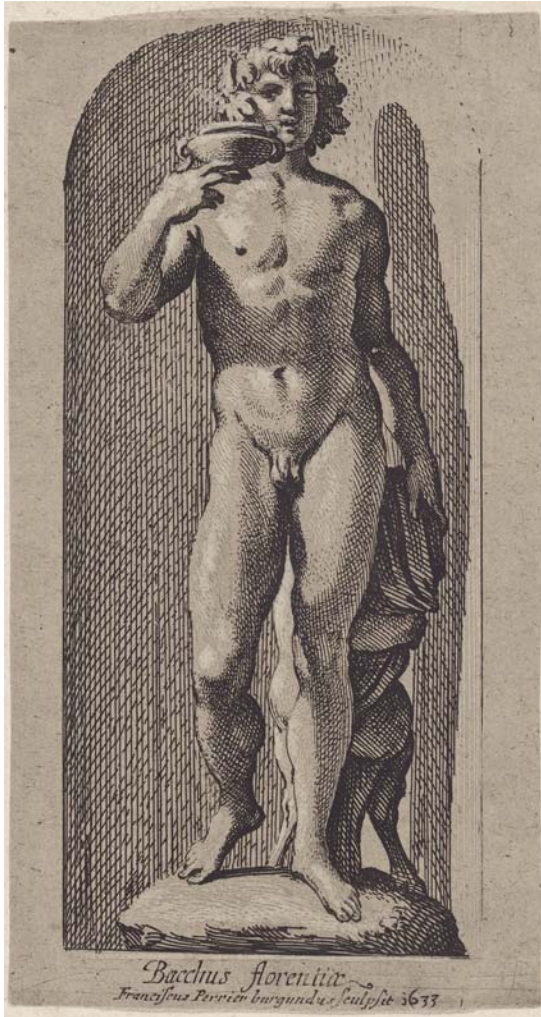


ABB. 85

Jean-François Perrier: Nyseus Bacchus, Radierung, 17 × 9,2 cm, in: Jean-François Perrier burgundus sculpsit, o. O. 1633, Boston, Museum of Fine Arts (Inv.-Nr. 2002.139),

zu sein, der die Kontrolle über sich verloren hat und vorantorkelt. Wer einmal die ironischen Zitate des Bildes erkannt hat, ist für Anspielungen sensibilisiert und kann sogar das Standmotiv des feuernenden Schützen herleiten, das an den *Borghesischen Fechter* erinnert, der wiederum im zitierten Stichwerk Perriers (Abb. 86) aus dem Jahre 1638 reproduziert wurde.⁹⁴

94 *Borghesischer Fechter*, 1. Jh. v. Chr., Paris, Louvre. Vgl. Werner Fuchs: Die Skulptur der Griechen, München 1979, S. 147–149, Abb. 140–142; Vgl. [Perrier]: *Segmenta nobilium signorum e[t] statuaru[m]*. Gleich vier Stiche geben die Skulptur von allen Seiten wieder, tav. 26–29, für Rembrandt tav. 28.



ABB. 86 Cornelis Dalen (nach Jean-François Perrier): Borghesischer Fechter, 1638, Kupferstich, 20,8 × 17,4 cm, in: Jean-François Perrier, *Segmenta nobilium signorum e[t] statuaru[m]*, Rom 1638, B 1012,2/tav. 28, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett

Für eine weitere Bildfigur sei ein Vorbild benannt, das allerdings nicht mehr dem ewigen Kanon antiker Kunstwerke entstammt, sondern auf Raffael zurückgeht. Für seinen weglaufenden Pulverjungen hat sich Rembrandt an einer Assistenzfigur aus dessen vatikanischen Loggien orientiert. Die Szene, in der



ABB. 87 *Marcantonio Raimondi (nach Raffael): David enthauptet Goliath, 1520–1525, Kupferstich, 26,7 × 39,5 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, Purchase, Joseph Pulitzer Bequest, 1917 (Inv.-Nr. 17.50.16-4) Image © THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, OASC (WWW.METMUSEUM.ORG)*

Goliath von David enthauptet wird, zeigt eine vergleichbare Invention. Am linken Bildrand sieht man einen weglauenden Soldaten, der sich erschrocken zur Hauptszene umblickt. Raimondi hat diese Komposition in einem Kupferstich reproduziert (Abb. 87).⁹⁵ Rembrandt verwandelt die Figur freilich in einen Jungen. Erneut ist auf die Übertreibung hinzuweisen, die Rembrandt vornimmt, wenn er so viele Antiken und Elemente berühmter Kunstwerke in seinem Gruppenporträt zu verbinden weiß. Absichtsvoll tut er des Guten zu viel.

Rembrandt treibt ein ironisches Spiel mit der konventionellen *Imitatio artis*-Lehre, die den Künstlern antike und italienische Vorbilder empfiehlt. Trotzdem könnte man einwenden, dass die in der *Nachtwache* erzeugte Synthese berühmter Vorbilder nicht notwendig eine Übertreibung des klassizistischen

95 Diese Szene samt der Assistenzfigur erfreute sich einer gewissen Beliebtheit und wurde auch von Ugo da Carpi, Daniel Hopfer und mit leichter Akzentverschiebung von Hans Holbein wiederholt. Antonio Tempesta übersetzt das Geschehen in seine Radierung *Joab tötet Absalom*, die vermutlich 1617 entstand. Hier ist der fliehende Soldat spiegelbildlich übernommen.



ABB. 88

*Rembrandt: Die Nachtwache, Detail,
1642, Öl auf Leinwand, 379,5 × 453,5 cm,
Amsterdam, Rijksmuseum*

Synthese-Ideals darstellt, wie es von Franciscus Junius vertreten wurde. Damit dieser Einwand widerlegt werden kann, muss die Bilderzählung noch genauer in Augenschein genommen werden. Denn dem vermeintlichen Auszug der Schützen ist eine Nebenhandlung eingeschrieben, die bedeutungsvoll ist.

Um diese Nebenhandlung entdecken zu können, müssen wir genauer auf die spielenden Kinder im Bild eingehen und fragen, ob sie im Sinne einer zusammenhängenden Bilderzählung miteinander verbunden sind. Es ist oft betont worden, dass das hell erleuchtete Mädchen (Abb. 88) unmittelbar links vom Zentrum die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich lenkt. Die Frage nach ihrer Identität hat die Forschung von Anfang an beschäftigt, unterscheidet sich ihre Inszenierung doch deutlich von jener anderer Personen des Bildes. Die Figur erscheint derart strahlend, als würde sie von sich aus leuchten, ganz unabhängig von Ort und Art der Lichtquelle, die einen solchen Effekt erklären

könnte.⁹⁶ Bei genauerer Betrachtung erkennt man, dass es sich nicht um ein, sondern um zwei Mädchen handelt, die leicht versetzt hintereinander stehen, wobei die hintere und kleinere Gestalt durch den rot gekleideten Schützen fast ganz verdeckt wird.

Christian Tümpel hat in Bezug auf diese Mädchen an graphische Darstellungen von Marketenderinnen erinnert, trägt eine der beiden doch gut sichtbar ein Huhn an ihrem Gürtel, wie es auch auf einer Radierung von Buytewech (Abb. 89) zu finden ist.⁹⁷ Für Tümpel, der darauf hinweist, dass die vordere der beiden außer dem Huhn noch eine kleine Pistole, ein Pulverhorn und schließlich ein silbernes Trinkhorn trägt, verkörpern die beiden spielenden Mädchen im Sinne einer Allegorie die Wirtinnen des Schützenhauses. In der historischen Rolle der Marketenderin und mit den Attributen von Trinkhorn und Krallen symbolisieren sie die Schützenkompanie. Rätselhaft ist allerdings, warum weder Tümpel noch Haverkamp-Begemann auf den Pfau eingehen, der kopfüber am Gürtel des zweiten Mädchens hängt. Ist schon diese Gestalt vom Maler halb verborgen dargestellt, trifft dies umso mehr für den Pfau zu, dessen Kopf neben dem linken Knie des rot gekleideten Schützen hängt. Welche Marketenderin war je mit Pfauen ausgestattet? Dies erscheint absurd, selbst wenn man an ein Mahl mit Pfauenpastete denkt. Aber wie könnte eine Erklärung dann aussehen?

Durch die Verteilung von Licht und Schatten führt der Künstler Regie und gestaltet mit den beiden Mädchen neben dem eigentlichen Zentrum ein Nebenzentrum. Für die Interpretation des Gemäldes bedeutet dies, nicht nur zu fragen, wer dieses hell erleuchtete Mädchen ist und was es bedeutet, sondern ebenso, wie dieses Motiv in erzählerischer Hinsicht mit dem gesamten Bild verbunden ist. Warum schaut sie so intensiv auf den kleinen Schützen unmittelbar vor sich? Offensichtlich war es dem Künstler wichtig, den feuernden kleinen Schützen und den mit ihm verbundenen Handlungszusammenhang besonders herauszuheben. Wie schon gesagt, zieht das Mädchen unsere Aufmerksamkeit auf sich, um sie indirekt auf den mysteriösen Schützen umzulenken. Dies ist bisher nicht angemessen wahrgenommen oder beschrieben worden. Stets wurden alle Figuren isoliert betrachtet, ohne nach einem inneren Zusammenhang der Bilderzählung zu fragen.

96 Zu einem frühen Hinweis auf das metaphysische Licht siehe.: RRP, Bd. III, S. 476.

97 „Sie sind in die historische Rolle der Marketenderin verkleidet, im Bedeutungsmaßstab des 16. Jahrhunderts als Kinder dargestellt. Zugleich weisen die Vogelklauen und das Doelensilber [Doelen = Schützen] wie die reiche Kleidung der Mädchen darauf hin, daß sie – wie Benesch einmal ganz richtig formuliert hat – eine lebende Verkörperung der Cloveniersgilde sind.“ Tümpel: Beobachtungen zur Nachtwache, S. 170.



ABB. 89 *Willem Pietersz. Buytewech: Landsknecht und Marketenderin, um 1616, Radierung, 14,2 × 9,1 cm, Amsterdam, Rijksmuseum (Inv.-Nr. RP-P-1898-A-20580)*

Dies ist auch nicht nötig, wenn in demfeuernden Schützen lediglich eine weitere Allegorie gesehen wird. So wurde argumentiert, jener stelle das Schießen selbst dar, und auch die Tatsache, dass er eine Uniform und einen Helm aus dem 16. Jahrhundert trägt, muss laut Haverkamp-Begemanns als allegorischer Verweis verstanden werden. Ebenso zeige sein Kranz aus Eichenblättern die Überlegenheit seiner Schießkunst an. Für Haverkamp-Begemann besteht in dieser Hinsicht kein Zweifel: „[...] unlike the other two, who were portrayed militiamen endowed with a symbolic function, he is purely allegorical. He personifies musketry. His symbolic role explains the direction of his step and firing, which is not in touch with the reality of the company and negates its action.“⁹⁸

Selbst wenn man dieser allegorischen Ausdeutung zustimmt, ist die Beschreibung nicht mehr nachzuvollziehen, sobald man denfeuernden Jungen in einem komplexen Handlungszusammenhang sieht. Dies ändert allerdings nichts daran, dass er durch den Kapitän zum Teil verdeckt wird, und würde ihn das Mädchen nicht anblicken, könnte er sogar übersehen werden. Das Mädchen schaut bewundernd auf den Schützen, der soeben mit seiner Musketete einen Schuss abgefeuert hat. Diese Beobachtung ist zwar immer wieder gemacht worden, allerdings ohne dass daraus ein überzeugender Schluss gezogen worden wäre. Erneut ist wichtig zu betonen, dass man diese Aktion leicht übersehen kann. Der Schuss wird absichtsvoll verborgen. Dieser Hinweis ist von Bedeutung, weil es der Schuss ist – und nicht der vermeintliche Befehl der Hauptleute – der einige Mitglieder der Schützenkompanie in aufgeregte Aktion versetzt. Der Schuss bleibt deshalb unentdeckt, weil das Mündungsfeuer unmittelbar neben den weißen Federn des Hutes von Ruytenburgh dargestellt ist. Hätte Rembrandt es gewollt, so wäre eine abgefeuerte Waffe vor dem dunklen Hintergrund einfach zu inszenieren gewesen, wie uns ein Blick auf das Schützenstück von van der Helst bestätigen kann, wo sich markant inszeniertes Mündungsfeuer vor dunklem Hintergrund findet.

Aber der Maler der *Nachtwache* entscheidet sich dafür, den Schuss im Verborgenen darzustellen. Das als Marketenderin ausgestaffte Mädchen, sowie der Schütze zwischen Cocq und Ruytenburgh, der empört und schützend die Hand hebt und deshalb sein Schwert verloren hat, sodann der Sergeant, der in die Richtung des Schusses zeigt, und schließlich alle Schützen, die in Aufregung und Verwirrung gestürzt werden – all diese Figuren machen mehr oder weniger, direkt oder indirekt auf dieses Ereignis aufmerksam. Mit welchem Recht kann dann eigentlich noch die Rede davon sein, dass der junge Schütze „not

⁹⁸ Haverkamp-Begemann: Rembrandt. The Nightwatch, S. 87 f.



ABB. 90 *Gerrit Lundens (nach Rembrandt): Die Nachtwache, Detail, um 1649, Öl auf Eichenholz, 66,8 × 85,4 cm, London, National Gallery/Amsterdam, Rijksmuseum (Dauerleihgabe)*

in touch with the reality of the company“ sei und im Widerspruch zu ihrer Handlung stehe⁹⁹? Genau das Gegenteil ist der Fall. In Wirklichkeit ist er der eigentliche Hauptdarsteller und Grund für das aufgeregte Treiben. Als Betrachter erleben wir genau jenen Moment mit, in dem der Schuss losbricht – was mit ohrenbetäubendem Lärm geschieht, wie uns der kläffende Hund verdeutlicht, der sich erschrocken umdreht und losbellt. Während uns die gelassen einherschreitenden Hauptleute weismachen, dass im Bild eine gewisse Ruhe herrscht, findet in Wirklichkeit markerschütternder Krach statt. Diese Diskrepanz will vom Betrachter entdeckt sein.

Es gilt, ein weiteres Kind in diese Erzählung zu integrieren. Gemeint ist der Junge in der vorderen linken Bildecke, der eilig davonrennt. Schaut man auf die

99 Ebd.

Kopie von Lundens (Abb. 90) fällt auf, dass sich der Künstler alle Mühe gegeben hat, die Hast des Kindes vorzuführen. Während seine Beine nur so dahinfliegen, hält seine Linke das große Pulverhorn. Auf seinem Kopf trägt er, wie auch der feuernde Schütze, eine viel zu große Sturmhaube. Zudem ist er mit dem Umhang eines „Ritters“ ausgestattet. Im Zusammenhang mit dieser Bildfigur wurde ein formalästhetisches Argument geltend gemacht, denn sowohl der wegrennende Junge als auch der Trommler auf der gegenüberliegenden Seite dienen der Verlebendigung des Bildeindrucks, so wie zum Beispiel in der Darstellung von Sybrand von Beests „Auszug der Königin Henrietta Maria aus Scheveningen“ aus dem Jahre 1643.¹⁰⁰ Auch hier werden zwei Jungen laufend dargestellt. Während einer der beiden das Pulverhorn hält, trägt der andere eine große Brantweinflasche. Sie folgen mit weit ausholenden Schritten der ausziehenden Stadtwache. Doch kann diese Szene Rembrandts Darstellung nur zum Teil erklären, da der Pulverjunge in der *Nachtwache* niemandem hinterherläuft, sondern mit einem viel zu großen Helm davonrennt. Das Laufen scheint für den Jungen nicht ganz ungefährlich. In der heute beschnittenen Version des Bildes ist nicht mehr zu erkennen, dass er sich ursprünglich an einem Geländer festhält, um nicht zu fallen. Bedenken wir die Darstellung des Jungen in der ursprünglichen Erscheinung des Bildes, so stellen sich zwei Fragen: Warum schaut er sich ängstlich um? Und warum läuft er überhaupt weg? Da die Sturmhaube seine Augen bedeckt, ist seine genaue Blickrichtung nicht zu ermitteln, aber es wirkt, als ob er auf den feuernden Schützen unmittelbar hinter Banning Cocq blickt. Mehr noch, die Tatsache, dass der weglaufernde Pulverjunge das große Horn in seinen Händen trägt, scheint beide Figuren insofern zu verbinden, als dieser den Schützen mit dem nötigen Pulver versorgt hat.

Erst jetzt wird offenbar, auch bei dem feuernden Schützen handelt es sich um ein mutwilliges Kind, das die Waffe im Spiel abfeuert, ohne ein Ziel zu haben. Dies leuchtet auch insofern ein, als der Schütze, der zwischen Banning Cocq und Ruytenburgh sichtbar ist, abwehrend die Hand hebt und Sergeant Rombout Kemp missbilligend auf dieses Treiben verweist. Diesen Umstand hat Haverkamp-Begemann nicht erkannt und lässt ihn deshalb unberücksichtigt, wenn er schreibt, dass der Junge als „purely allegorical“ zu verstehen sei.¹⁰¹ Dies kann man nur behaupten, wenn man die zusammenhängende Handlung der Kinder nicht beachtet. Nun erklärt sich auch die Funktion des Mädchens, die als Marketenderin ausstaffiert wurde. Sie ist Teil dieser Erzählung. Bewundernd

100 Sybrand von Beest, *Auszug der Königin Henrietta Maria aus Scheveningen*, 1643, Öl auf Leinwand, 108×185,5 cm, Den Haag, Haags Gemeentemuseum. Vgl. Haverkamp-Begemann: Rembrandt. *The Nightwatch*, S. 82, Abb. 70.

101 Ebd. S. 87 f.

schaute sie auf den Schützen, der „große Heldentaten“ vollbringt. Und damit wird klar, warum Rembrandt hinter dem gut sichtbaren Mädchen ein zweites gemalt hat, dem keinerlei Attribute beigegeben sind, die seine Darstellung rechtfertigen würden. Dies ist auch nicht nötig, denn wer begreift, dass sowohl die beiden Mädchen als auch die beiden Jungen zusammengehören und zwei miteinander spielende Paare bilden. Der Grund für die eilige Flucht des kleinen Pulverjungen liegt auf der Hand. Er fürchtet die Strafe, die notwendig auf sein Fehlverhalten folgen muss. Denn um die Mädchen zu beeindrucken, haben sich diese beiden „Draufgänger“ als Helden ausstaffiert, unerlaubterweise Pulver und Waffe genommen, geladen und abgefeuert. Der Wunsch, den Schönen zu gefallen, macht die selbsternannten Schützen übermütig. Und so stellen die beiden Paare ein Sinnbild falscher Nachahmung dar. Sie imitieren auf unverständige Weise die Welt der Erwachsenen.¹⁰²

An dieser Stelle sei der Perseus-Kupferstich von Jan Muller in Erinnerung gerufen, bei dem sich der Künstler einer ähnlichen Metapher bedient hat. In völliger Überschätzung seiner eigenen Möglichkeiten hat der Putto am rechten Bildrand eine für ihn riesige Lanze geschultert und ist der zu großen Last wegen auf dem Hosenboden gelandet. Diese witzige Szene stellt ein Sinnbild falscher Imitatio dar, der Kommentarfunktion in Bezug auf Perseus als Sinnbild falschen Künstlertums zukommt. Dieser spiegelt sich eitel und vermeintlich anmutig in der Pose des Cascinakriegers und glaubt, dass ihn schon das Nachstellen eines Michelangelomotivs zu einem großen Meister mache.

So kann deutlich werden, dass das Kinderspiel als Sinnbild falscher Nachahmung einen konventionellen Topos darstellt und alles andere als eine Erfindung Rembrandts ist. Allgemein sei an die mit Waffen spielenden Putti und Satyrn in Darstellungen des *Schlafenden Mars* erinnert, wie wir sie zum Beispiel aus dem Werk Botticellis kennen.¹⁰³ Putti und satyrartige Wesen haben die Waffen des Kriegsgottes genommen und versuchen, ähnlich grimmig und heldenhaft zu erscheinen, obwohl ihnen die Kriegswerkzeuge erheblich zu groß sind. Besonders der extrem überdimensionierte Helm eines der Kinder macht auf die übertriebene Ambition dieser „Helden“ aufmerksam. Dass man aber, um diese Ikonographie zu finden, die Niederlande nicht zu verlassen braucht,

102 Dabei scheinen sie dem Ratschlag des Aristoteles zu folgen, der in der „Politik“ fordert, dass die Spiele der Kinder die Welt der Erwachsenen nachahmen sollten, damit sich die Kinder darauf vorbereiten, womit sie sich als Männer beschäftigen werden: [Aristoteles/Rolfes]: Politik, S. 273–279.

103 Gemeint ist das Gemälde *Venus und Mars*. Zu den mit Waffen spielenden Satyrn siehe Ronald Lightbown: Sandro Botticelli. Leben und Werk, München 1989, S. 165–170.



ABB. 91 *Nicolas Poussin: Venus und Mars, Zeichnung, Stift und Tinte auf Papier, 20 × 27,5 cm, Chantilly, Musée Condé © BPK | RMN – GRAND PALAIS/RENÉ-GABRIEL OJÉDA*

belegt eine Mars-und-Venus-Darstellung des Rembrandt-Schülers Ferdinand Bol, die um 1664 entstanden ist.¹⁰⁴ Auch hier sieht man die übermütigen Putti, die im Begriff sind, die Waffen des Mars zu ausgelassenem Spiel zu benutzen. Während man links die Episode mit dem zu großen Helm erkennt, ist rechts ein Putto dargestellt, der den mächtigen Schild des Kriegsgottes an sich nimmt. Der Topos des zu großen Helms lässt sich auch auf einer Zeichnung Nicolas Poussins (Abb. 91) entdecken, die sich heute im Musée Condé in Chantilly befindet.¹⁰⁵ Hier ist der Putto sogar umgefallen, als er den zu schweren Helm aufzusetzen versucht.

Die Beispiele der Mars-und-Venus-Ikonographie ließen sich durchaus vermehren, sie führen jedoch immer nur den gleichen Nachweis, wie geläufig und

¹⁰⁴ Ferdinand Bol, *Venus und der schlafende Mars*, um 1664, Öl auf Leinwand, 228 × 200 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum. Vgl. Gemälde der Rembrandt-Schüler, 6 Bde., Bd. 1, hg. von Werner Sumowski, Landau 1983, S. 344.

¹⁰⁵ Nicolas Poussin, *Venus und Mars*, Zeichnung, Stift und Tinte auf Papier, 20 × 27,5 cm, Chantilly, Musée Condé. Vgl. Pierre Rosenberg und Louis-Antoine Prat: Nicolas Poussin. Catalogue Raisonné des dessins, Mailand 1994, S. 92, Nr. 49.

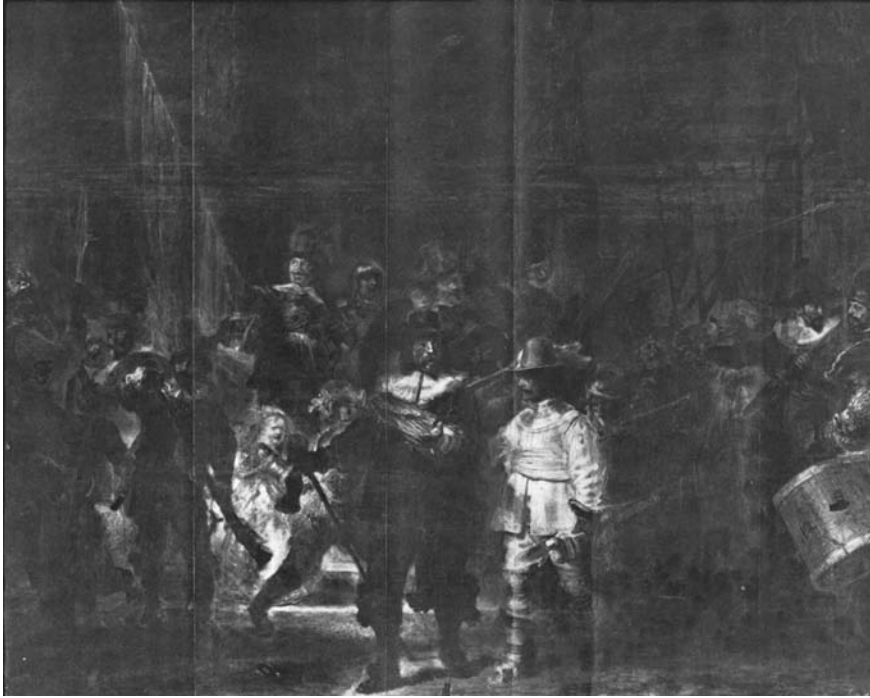


ABB. 92 Röntgenaufnahmen der Nachtwache, 1975–1976

lesbar nämlich dieses ikonographische Versatzstück einem damaligen Betrachter gewesen sein muss. Allerdings hilft das Wissen um das Motiv des zu großen Helms ein „unsichtbares“ Detail der *Nachtwache* angemessen zu verstehen. In den Jahren 1975–1976 wurden Röntgenaufnahmen (Abb. 92) des Bildes angefertigt, die belegen, dass für unseren jungen Schützen ursprünglich ein weitaus größerer und man wird wohl sagen müssen überdimensionierter Helm geplant war, dessen ikonographische Herkunft wir nun genauer beurteilen können.¹⁰⁶ Erst wenn man die Ikonographie des schlafenden Mars hinzuzieht, erhält dieses absichtsvolle Detail seine Bedeutung im Sinne der Selbstüberschätzung und falscher Nachahmung.¹⁰⁷ Gleichzeitig zeugt die Übermalung dieses Details entweder von Rembrandts Anliegen, seine ironische Bilderzählung nicht zu offenkundig zu gestalten, oder sie ist den Auftraggebern geschuldet und wurde von diesen verlangt.

106 Vgl. mit weiterer Literatur Haverkamp-Begemann: Rembrandt. The Nightwatch, S. 16f.

107 So wäre zu fragen, ob nicht auch der für die Rembrandtzeit anachronistische Rundschild auf die Ikonographie des Kriegsgottes verweist?

Neben dem Motiv des zu großen Helms ist ein weiteres Sinnbild zu ergänzen. Bei dem sinnlos feuernden Schützen handelt es sich um eine Metapher, die von geradezu sprichwörtlicher Verbreitung war. Ein 1587 erschienener rhetorischer Traktat des Amsterdamer Humanisten Hendrik Laurensz. Spiegelhel wendet sich auf der Verso-Seite des Titelblatts mit folgenden Worten an seine Leser: „Ihr Lehrlinge der Redekunst, wenn ihr die Rhetorik ausüben wollt, kauft mich, um kunstsinnig zu werden, statt zu schießen, ohne ein Ziel zu haben („schieten zonder wit“) [...]“.¹⁰⁸ Mit diesem Hinweis steht Spiegelhel in einer Tradition, die sich bis zu Sebastian Brants „Narrenschiff“ (Erstausgabe 1494) zurückverfolgen lässt. Im 75. Kapitel „Von schlechten Schützen“ entwirft der Straßburger Humanist ein Sinnbild närrischen Treibens: „Wer recht auf Weisheit schießen will, seh zu, daß er halt Maß und Ziel; denn fehlt er oder hats versehn, so muß er mit den Narren gehen.“¹⁰⁹ Zu schießen, ohne ein Ziel und einen Zweck zu verfolgen, bedeutet immer auch ohne Maß zu sein. Der sinnlos feuernde Schütze bei Rembrandt stellt also ein Sinnbild der Torheit dar.¹¹⁰ Überlegt man, was der Junge auf Rembrandts Gemälde eigentlich hat aufs Korn nehmen können, so findet sich nur ein einziges Bilddetail, das in Frage kommt: An der unmittelbar vorher nach unten gesenkten Pike ist ein kleines Stück roten Stoffs zu erkennen, das unser Heißsporn vermutlich als Ziel erkannt und ins Auge gefasst hatte.

Wenn im Sinne der Mars-und-Venus-Ikonographie der feuernde Schütze ein Junge ist, dessen Alter nicht ausreicht, um eine so verantwortungsvolle Aufgabe

108 Zitiert nach Marijke Spies: *Developments in Sixteenth-Century Dutch Poetics. From ‚Rhetoric‘ to ‚Renaissance‘*, in: *Renaissance-Rhetorik*, hg. von Heinrich F. Plett, Berlin 1993, S. 72–91, hier S. 87.

109 [Sebastian Brant]: *Das Narrenschiff* (1494), hg. von Joachim Knappe, Stuttgart 2005, S. 363–366.

110 Wie sprichwörtlich das Bild des sinnlos feuernden Schützen in der Folge Brants geworden ist, belegt ein Kupferstich von Jan Wierix, der wahrscheinlich um 1568 entstanden ist. Er zeigt einen Armbrustschützen, der auf einen Bolzen schießt und dadurch anzeigt, dass er Mittel und Zweck nicht auseinanderhalten kann. „Waer toe ist nut men hout gheen oorden noch mate, Dan datmen den een pijl naden anderen schiet.“ Zitiert nach Pieter Bruegel invenit. *Das druckgraphische Werk*, hg. von Jürgen Müller und Uwe M. Schneede, Ausst.-Kat. Hamburg 2001, Hamburg 2001, S. 132, Nr. 71. Interessant ist, dass sich das Bild sinnlosen Schießens bereits am Ende des ersten Buches von Leon Battista Albertis „*De Pictura*“ aus dem Jahre 1435 findet. Hier wendet sich der italienische Kunsttheoretiker an den jungen Maler mit dem kritischen Hinweis keineswegs mit einem Bild beginnen zu dürfen, wenn er nicht versteht, was zu tun er vorhabe, um sodann auf das Sinnbild des unnützen Schießens zu sprechen zu kommen: „Denn sinnlos spannt man den Bogen, wenn man kein festes Ziel hat, worauf man den Pfeil richten könnte.“ Vgl. [Alberti/Bätschmann/Schäublin]: *Das Standbild. Die Malkunst*, S. 233.

zu leisten, so muss in diesem Zusammenhang ebenso auf den Schützen rechts unmittelbar neben Leutnant Ruytenburgh hingewiesen werden, der im Begriff ist, die Pulverpfanne seiner Muskete auszublasen. War jener zu jung, so ist dieser deutlich zu alt, um seiner Aufgabe nachzukommen. Während der heißblütige Knabe wahllos in die Luft schießt, hat der Greis sprichwörtlich „sein Pulver verschossen“ und versucht nun vergeblich, seine Waffe neu zu laden.¹¹¹ Was der eine zu viel, hat der andere zu wenig! Dabei darf nicht übersehen werden, dass schon der mit Eichenlaub bekränzte Schütze insofern eine Übertreibung darstellt, als er in völliger Verkennung der Situation ein Ehrenzeichen für sich in Anspruch nimmt.

Warum ist dieser Zusammenhang bisher nicht gesehen worden? Ein Grund dafür ist sicherlich die Veränderung, die mit der Beschneidung des Bildes einhergeht. Die Figur des weglauenden Jungen ist in der heutigen Version ihrer ursprünglichen Dynamik beraubt. Sie findet sich nun so sehr in die Ecke gerückt, dass ihr jeder Raum zur Flucht fehlt. Ursprünglich besaß die Figur des Knaben nicht nur eine formalästhetische Funktion, indem sie zwischen Bild- und Betrachtterraum vermittelte, sondern formulierte für den Rezipienten zugleich die Frage nach der Bilderzählung. Warum läuft der Junge weg und schaut sich doch um? Somit ergab sich die Möglichkeit, über diese Gestalt eine Verbindung zu den beiden Mädchen und dem feuernden Jungen herzustellen. Dieser Teil der Bilderzählung im Sinne der spielenden Kinder ist auch deshalb nicht entdeckt worden, weil das Motiv des zu großen Helms durch die Übermalung nicht mehr erkennbar war. Schließlich ist die zweite, hellblau gekleidete Marketenderin kaum zu entdecken. In seiner ironischen Darstellungsweise hat Rembrandt diese Geschichte mindestens ebenso sehr verborgen, wie er sie zeigt. So bleibt auch der Schuss des feuernden Kindes zunächst unentdeckt, weil sich das Mündungsfeuer unmittelbar neben den Federn des Hutes von Leutnant Ruytenburgh entlädt.

Wenn in Bezug auf die *Nachtwache* von einer ironischen Bildkonzeption die Rede ist, so sei darunter eine zugleich ernste und eine komische, eine naheliegende und eine verborgene Lesart des Bildes verstanden. Offiziell verleitet uns das Verhältnis von Hauptleuten und Schützen, vom Zentrum der Hauptleute und der Peripherie der Untergebenen dazu, hier Befehl und Gehorsam zu erkennen. Aber wenn wir aufmerksamer hinschauen, haben wir nicht mehr den Eindruck, dass hier wirklich eine militärische Ordnung existiert. Die

¹¹¹ Im Niederländischen lautet die im 17. Jahrhundert gebräuchliche Redewendung: „Hij heeft al zijn kruit verschoten.“ Vgl. Frederic A. Stoett: *Nederlandsche spreekwoorden, spreekwijzen, uitdrukkingen en gezegden, naar hun oorsprong en beteekenis verklaard*, Zutphen 1901, S. 335 f.

Bewegtheit der Komposition verdankt sich keinem Befehl Banning Cocqs, sondern dem Schuss eines Kindes. Auch wenn zunächst der Eindruck entsteht, alle Schützen würden sich auf die Hauptleute beziehen, so wird dennoch deutlich, warum dies nur in formaler Hinsicht der Fall ist. Die Tatsache, dass Rembrandt den Schuss hinter den beiden Hauptpersonen versteckt stattfinden lässt, ruft dieses Missverständnis beinahe zwingend hervor.

Wird zudem die Kopie der *Nachtwache* von Gerrit Lundens berücksichtigt, so stellt man fest, dass alle Imitatio-kritischen Beobachtungen auf der Ebene der Komposition eine Bestätigung erfahren. In Raffaels *Schule von Athen* befinden sich Platon und Aristoteles unmittelbar links und rechts von der vertikalen Bildachse. Dieser Eindruck wird durch die mächtigen Bögen unterstützt, die den wichtigsten formalen Akzent setzen, um die Mittelgruppe hervorzuheben. Zieht man in Lundens Kopie der *Nachtwache* eine Linie, die im Scheitelpunkt des Bogens ihren Ausgangspunkt nimmt, so ist es der kleine Schütze, der sich im Zentrum befindet. Er ist der eigentliche „Held“ des Gemäldes und stellt den Schlüssel zum Verständnis der Bildhandlung dar. Wenn man so will, hat die Beschneidung des Bildes diesen Sachverhalt unlesbar gemacht. Denn nun ist es der Hauptmann, der zielsicher ins Zentrum strebt. Die These eines offiziellen und eines inoffiziellen Protagonisten des Bildes kann sich auf eine weitere formale Hervorhebung stützen, die sich aus den Diagonalen der erhobenen Fahne links und dem gesenkten Speiß rechts ergibt. Während die durch die Fahne angelegte Diagonale eindeutig bei dem jungen Schützen rechts endet, hat die gesenkte Pike ihren Ausgangs- oder Endpunkt im Kopfe Cocqs. Einmal mehr ergeben sich eine offizielle und eine inoffizielle Lesart.

Wie wir gesehen haben, gehört der weglauende Junge in den Kontext der spielenden Kinder, welche als Sinnbild für eine unverständige Nachahmung stehen. Darüber hinaus bewegt er sich auf derselben bildparallelen Linie wie der *Bacchus* und der *Borghesische Fechter*. In formaler Hinsicht ist er also den „Antiken“ zugeordnet. Auch hier lässt sich eine weiterführende Deutung anschließen. Mit Franciscus Junius' „De pictura veterum“ geht natürlich nicht nur eine besondere Wertschätzung der Antike, sondern auch der Gattung der Skulptur im Besonderen einher.¹¹² So ist nicht ausgeschlossen, dass sich dem Bild zusätzlich zu den Problemen angemessener Imitatio weitere kunsttheoretische Argumente im Sinne des Paragone entnehmen lassen. Möglicherweise nutzt Rembrandt die Figur des weglauenden Jungen in dieser Hinsicht. Würde eine laufende, auf einem Bein stehende Marmorskulptur nicht abgestützt, fiel sie um. Schließlich achte man in diesem Zusammenhang auf das schöne

112 [Junius]: De Schilder-Konst, S. 5–7.

Detail der „gemalten Plinthe“ unterhalb des rot gekleideten Schützen. Auch das extreme Spiel von Licht und Dunkelheit wäre im Rahmen einer Skulptur nicht darstellbar und kann als weiteres Argument im Sinne des Paragone gewertet werden – ein Paragone, zu dem sich Rembrandt durch Junius' besondere Wertschätzung der Skulptur aufgefordert gefühlt haben könnte. Beinahe auf allen Ebenen seines Bildes scheint Rembrandt dem klassizistischen Theoretiker widersprechen zu wollen.

Dem Leser wird aufgefallen sein, dass das Rätsel der rot gekleideten Figur nach wie vor ungelöst ist. Allgemein hat Haverkamp-Begemann in Bezug auf diese Person auf einen „prominent citizen“ der Amsterdamer Oberschicht verwiesen. Dies ist zweifelsohne richtig, denn meines Erachtens hat Rembrandt in seinem Bild niemand anderen als Franciscus Junius dargestellt.¹¹³ Die Porträtähnlichkeit lässt sich überprüfen, wenn wir dessen Schrift „De pictura veterum“ hinzuziehen. Dem Buch ist ein Autorenbildnis (Abb. 93) vorangestellt, das wir Anthonis van Dyck verdanken und Rembrandt als Vorbild gedient haben könnte. Sowohl die lateinische als auch die niederländische Ausgabe enthalten dieses Porträt, das der Maler allerdings seitenverkehrt nutzt. Es ist von ausgesuchter Komik, dass der klassizistische Kunsttheoretiker hier dem gebildeten Betrachter als trunken vorgeführt wird, spielt doch die Inspiration im Sinne der Trunkenheit in „De pictura veterum“ eine entscheidende Rolle. Zu Beginn des vierten Kapitels des ersten Buches werden jene Worte des Cicero aus den „Tusculanischen Gesprächen“ zitiert, nach denen ohne Inspiration niemand ein tief empfundenes Gedicht zu schaffen vermag.¹¹⁴ Engagiert, aber etwas unsicher auf den Beinen, will der rot gekleidete Schütze alles gleichzeitig: laufen, seine Waffe laden und vor allem ganz vorne mit dabei sein. Jedenfalls erweist er sich bei aller Inspiriertheit als das Gegenteil eines mustergültigen Schützen; seine Haltung ist instabil und sein hastiges Hantieren mit Pulver und Waffe stellt seine Unfähigkeit bloß. Er ist nur ein Angeber, elegant ausgestattet um aufzufallen, aber ohne etwas leisten zu können. Auch bei dieser Figur lohnt es sich, die existierende Röntgenaufnahme hinzuzuziehen. Sie zeigt, dass sein Hut nicht nur viel größer gewesen wäre, sondern auch schräg auf seinem Kopf gesessen hätte, was den Schützen vollends zu einer Figur à la Jan Steen gemacht hätte.¹¹⁵

113 Einen ähnlichen Versuch unternimmt schon Jan Emmens in seiner Deutung von Rembrandts Satire auf die Kunstkritik. Er sieht in der zentralen Figur des Kunstkritikers ein Porträt von Franciscus Junius. Vgl. Emmens: *Rembrandt en de regels*, S. 150–154.

114 „[...] dat niemant yet trefflicks verrichten kan, 't en sy dat hy daer eenen sonderlinghen lust toe hebbe.“ [Junius]: *De Schilder-Konst*, S. 36.

115 Zum Vergleich sei auf Jan Steens *Rhetoriker am Fenster* verwiesen. Siehe: Jan Steen, *Rhe-*



ABB. 93 Wenceslaus Hollar (nach Anthonis van Dyck): Franciscus Junius, 1641, Radierung, 16,8×12,6 cm, Amsterdam, Rijksmuseum (Inv.-Nr. RP-P-OB-II.399)

toriker am Fenster, um 1663–1665, Öl auf Leinwand, 74×59 cm, Pihladelphia, Museum of Art, John G. Johnson Collection. Vgl. Jan Steen. Maler und Erzähler, hg. von Guido M.C. Jansen, Ausst.-Kat. National Gallery of Art, Washington 1996/ Rijksmuseum Amsterdam 1997, Stuttgart/Zürich 1996, S. 177, Nr. 24.

Wenn wir an unsere Analyse von Rembrandts *Satire auf die Kunstkritik* zurückdenken, schließt sich ein Kreis. Emmens, der als Erster auf Junius im Rahmen der *Satire* hingewiesen hat, ist die Koinzidenz beider Bilder in Bezug auf den Kunstkritiker Junius allerdings nicht aufgefallen. Es gilt festzustellen, dass sich die Stimmlage deutlich verändert hat. Die überlegene Süffisanz der *Nachtwache* ist in der *Satire* einem extrem polemischen, wenn nicht gar wütenden Ton gewichen. Darf dies als Beleg dafür genommen werden, warum die Reaktion auf die *Nachtwache* kritisch oder doch zumindest kontrovers ausfiel? Wie sonst will man sich die Bösartigkeit der *Satire auf den Kunstkritiker* und die extreme Polemik gegenüber Junius erklären? Wenn dem so wäre, hätte sich der Künstler mit seinem Gruppenporträt wohl eher geschadet, als dass er gegen die Kunstauffassung der Klassizisten etwas auszurichten vermocht hätte.

8 „Handelinghe“ – von richtiger und falscher Nachahmung

Die argumentative Strategie Rembrandts ist ersichtlich. Er wendet die theoretischen Anforderungen des Klassizismus gegen diesen selbst. In dissimulierter Form nutzt er berühmte Vorbilder, um den Eindruck zu erwecken, im Sinne von Junius' klassizistischer Theorie zu agieren. So konnten ein Kompositionsschema Raffaels, antike Vorbilder und weitere Werke der Hochrenaissance benannt werden, die allesamt dem Kanon entstammen. Dabei findet diese Synthese außergewöhnlicher Werke in derart extremer Form statt, dass sie übertrieben erscheint. Ganz so, als könnte man den ästhetischen Wert eines Bildes durch solch eine additive Zusammenstellung steigern. Der ikonographische Verweis auf das Thema des schlafenden Mars und die falsche Nachahmung der Kinder erbrachte weitere Hinweise auf Rembrandts Kritik an diesem Verfahren. Eine solche Nachahmung, bei der man über das Herbeizitieren berühmter Vorbilder glaubt, Großes geleistet zu haben, ist Kinderspiel. Aber der Künstler geht sogar noch einen Schritt weiter, wenn er die Widersprüche von Junius' Theorie selbst zum Thema macht.

Um diesen Aspekt innerer Widersprüchlichkeit von „De pictura veterum“ zu entdecken, müssen wir uns einem weiteren Motivkomplex zuwenden, der wiederum in der bisherigen Forschung unberücksichtigt geblieben ist. Gemeint ist das inszenierte Spiel mit den Handgesten der beiden Offiziere im Zentrum des Bildes. Fasst man die zentralen Figuren der *Nachtwache* ins Auge, stechen die Arm- und Handgesten beider Offiziere jedenfalls besonders hervor. Doch bedarf es hier überhaupt weiterer Ausdeutung? Leuchtet es nicht unmittelbar ein und reicht es nicht aus, dass die Hauptleute als elegante Patrizier erscheinen sollen und auf diese Weise hervorgehoben werden?



ABB. 94 Antonio Tempesta: Illustration zum XIV. Gesang aus Tassos *Gerusalemme liberata*, 1603–1647, Radierung, 12,8×18,2 cm, Public Domain

Um seinen Worten gleichsam eine größere Bedeutung zu verleihen, unterstützt Banning Cocqs linke Hand seine mündlichen Darlegungen, die er vor seinem geistigen Auge zu sehen scheint. Die ausgestreckte Hand des Kapitäns erscheint im gleißenden Licht. Darüber hinaus hat sich der Hauptmann eines Handschuhs entledigt, den er in seiner Rechten hält. Wie schon die weisende Hand, so ist auch der Handschuh effektiv in Szene gesetzt, hebt sich dessen Kontur doch eindringlich gegen die erleuchtete Hintergrundszenerie ab. Linke und rechte Hand verhalten sich umgekehrt proportional zueinander: Denn während sich die Rechte, die den Handschuh hält, gegen den hellen Hintergrund als dunkle Form abhebt, ist die Linke ins Licht getaucht.¹¹⁶ Zudem wird der weisende Gestus der linken Hand durch den starken Schlagschatten wiederholt, der sich auf der Uniform Ruytenburghs abzeichnet. So auffällig hat

¹¹⁶ Was dies mit einem Fehdehandschuh zu tun haben soll, ist mir nicht deutlich geworden. Zu den unterschiedlichen Deutungen vgl. Haverkamp-Begemann: Rembrandt. *The Night-watch*, S. 74 f.

der Künstler die Hände Banning Cocqs in Szene gesetzt, dass sich die Frage stellt, ob damit ein verborgener Sinn einhergeht. Was also könnten erleuchtete Hand, Handschuh und Schlagschatten bedeuten?

In der Sekundärliteratur wurde darauf hingewiesen, dass Rembrandt für das komplexe Spiel mit Hand und Schatten einem Stich von Antonio Tempesta (Abb. 94), der eine Episode aus Tassos „befreitem Jerusalem“ wiedergibt, wie van Regteren-Altena vermutet hat, eine formale Anregung entnommen hat.¹¹⁷ Der literarische Inhalt der Szene ist nicht weiter relevant, aber auch im genannten Vorbild zeichnet sich die verschattete Hand des Eremiten markant vor dem Panzer des Feldherrn ab. Darüber hinaus stehen die beiden linken Hände der Männer in einer Art komplementärem Verhältnis zueinander. Dabei handelt es sich um ein formales Spiel, das uns abermals auf die Kunst der Caravaggisten zurückverweist. Sind die angedeuteten Bezüge zum Verständnis der Handgesten nicht ausreichend?

Auch auf das Problem der Handgesten lässt sich eine inhaltlich weiterführende Antwort finden. Zunächst einmal handelt es sich bei Cocqs vorgestreckter linker Hand um eine rhetorische Geste, wie sie sich in Handbüchern jener Zeit finden lässt. Sie markiert für die Zuhörerschaft den Beginn der Rede und mahnt diese zu schweigen.¹¹⁸ Des Weiteren betont das Motiv der den Handschuh haltenden Rechten das soziale Prestige des Trägers, entstammt es doch einem höfischen Kontext und hat seinen Ursprung in der italienischen Renaissance-malerei. Der ausgezogene Handschuh inszeniert die *Sprezzatura*, d. h. die gebotene Lässigkeit seines Besitzers. Man denke an Tizians Gemälde *Mann mit dem Handschuh*, das sich heute im Louvre befindet.¹¹⁹ Ausgezogener Handschuh und entblößte Hand stellen eine höfische Geste dar, die Rembrandt gut zehn Jahre später für sein Porträt des Amsterdamer Bürgermeisters Jan Six übernehmen wird, dem in den 1660er Jahren die erste niederländische Ausgabe von Castigliones „Cortegiano“ gewidmet wurde.¹²⁰ Auch die Inszenierung

117 Vgl. Johan Quirijn van Regteren-Altena: Quelques remarques sur Rembrandt et la ronde de nuit, in: Actes du XVII Congrès International d'Histoire de l'Art, (Amsterdam, 23–31 juillet 1952), Den Haag 1955, S. 405–420, S. 413.

118 Vgl. Gabriele Groschner: Zu den bekanntesten und gängigsten Gesten, in: Beredte Hände. Die Bedeutung von Gesten in der Kunst des 16. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, hg. von ders. und Hilde Fraueneder, Ausst.-Kat. Residenzgalerie Salzburg, Salzburg 2004, S. 70–83, hier S. 78.

119 Tizian, *Mann mit dem Handschuh*, 1520/22, Öl auf Leinwand, 100 × 89 cm, Paris, Musée du Louvre. Vgl. Titian. Complete Edition, Bd. II, hg. von Wetthey, Abb. 29.

120 Rembrandt, *Jan Six*, 1654, Öl auf Leinwand, 112 × 102 cm, Amsterdam, Sammlung Six. Vgl. Schwartz: Rembrandt. Sämtliche Gemälde in Farbe, S. 260, Nr. 301.

Leutnant Willem van Ruytenburghs folgt dem Ideal höfischer Eleganz. Er trägt eine helle Lederweste, die ausgiebig mit Brokatborten verziert ist, und kostbare Stulpenstiefel. Die Weste wird von einer Schärpe geschmückt. Sein Hut ist mit einer prächtigen weißen Feder ausgestaffiert. Ruytenburgh hat den rechten Arm gelassen in die Seite gestemmt, was ebenfalls als Geste eines Cortegiano gedeutet werden kann. Sie stellt die natürliche Eleganz des Leutnants heraus. Während seine Linke die Partisane trägt, folgt er aufmerksam, aber unaufgeregt den Ausführungen seines Hauptmanns.

Doch erst wenn wir auf bestimmte Textpassagen von Franciscus Junius' „De pictura veterum“ eingehen, erkennen wir den eigentlichen Sinn des Motivkomplexes der Handgesten. Colette Nativel verdanken wir die Erkenntnis, dass sich Junius in seinem Traktat in Bezug auf seine Imitatio-Konzeption auf Quintilian bezieht, der im x. Buch seiner Rhetorik über die falsche Nachahmung nachdenkt.¹²¹ Der antike Rhetor spricht in seiner „Institutio“ in polemischer Weise von der Schifffahrt, in der man ohne eigene Erfindungsgabe vermutlich immer noch auf Flößen unterwegs wäre, um schließlich eine Metapher zu gebrauchen, die Rembrandt bei der zentralen Gruppe der *Nachtwache* genutzt hat. Quintilian vergleicht die falsch verstandene Imitatio mit einer Malerei, die nur die Schattenumrisse nachzeichne, die die Körper in der Sonne werfen, wo es doch darum ginge, diese selbst abzubilden.¹²² Dabei sei angemerkt, dass der Leidener Maler diesen berühmten Passus aus der „Institutio“ sogar bei Junius hätte nachlesen können, wo er sich als Paraphrase in dessen Imitatio-Kapitel zitiert findet.¹²³ Hält man eine solche Absicht Rembrandts für möglich, dann ließe sich der Schatten von Banning Cocqs Hand auf der Uniformjacke Ruytenburghs als das Sinnbild falscher Imitatio begreifen.¹²⁴ Doch welche zusätzlichen Beobachtungen lassen sich anführen, um diese Hypothese zu stützen? Zunächst einmal muss nicht nur der ausgestreckten Linken, sondern auch der rechten Hand Banning Cocqs und dem leeren Handschuh in diesem Zusammenhang

¹²¹ [Junius/Nativel]: De pictura veterum, S. 496 ff.

¹²² [Quintilianus/Rahn]: Ausbildung des Redners, Bd. 2, x, 2, 7.

¹²³ „Staet ons dan alhier naeuw te letten op dese woorden van Quintilianus, [...] wy en soudens als noch anders gheen Schilder-konst hebben dan die d'uyterste linien van de schaduw der lichaemen nae-treckt.“ [Junius]: De Schilder-Konst, S. 23–24.

¹²⁴ Im x. Buch stellt Quintilian sodann den notwendig geringeren Wert heraus, den die Nachahmung gegenüber dem Vorbild einnimmt, wenn es heißt: „Hinzu kommt, dass alles, was einem anderen ähnlich ist, zwangsläufig geringer ist als das Nachgeahmte: so etwa der Schatten geringer gegenüber dem Körper, das Abbild gegenüber dem Gesicht und das Spiel der Schauspieler gegenüber dem echten Gefühlsausdruck.“ [Quintilianus/Rahn]: Ausbildung des Redners, Bd. 2, x, 2, 11.

eine Bedeutung zugesprochen werden. Denn bedenken wir die Anspielung auf die *Schule von Athen*, deutet der Handschuh unmissverständlich auf Platons weisende Hand in Raffaels berühmter Komposition hin. So fällt auf, dass der schweinslederne Handschuh nicht schlaff herunterhängt, wie er es eigentlich müsste, sondern aussieht, als ob sich darin noch eine Hand befände. Dabei achte man auf den ausgestreckten Zeigefinger und imaginiere die Hand des antiken Philosophen. Hat man diese Anspielung entdeckt, lässt sie sich als Hinweis auf eine Form ohne Inhalt verstehen, eine leere Geste, die bedeutungslos geworden ist. Für einen niederländischen Betrachter hätte sich zudem eine weitere Sinndimension erschlossen. Denn im Unterschied zum Deutschen wird im Niederländischen das Wort *Stil* ganz wie bei der italienischen *Maniera* mit dem Wort „*handelinghe*“ bezeichnet.¹²⁵ Hand und *Stil* im Sinne künstlerischen Vermögens gehören zusammen, und so besitzen alle Motive, die sich auf die Hände der beiden Offiziere beziehen, einen kunsttheoretischen Zusammenhang.

Es war die Rede davon, dass es Junius in seinem Werk weniger um Innovation als vielmehr darum geht, das Niveau der Vergangenheit zu halten. Hierin besteht sein Hauptanliegen. Die Konsequenz daraus ist die unüberwindbare Dominanz der Vorbilder. Und mag sich der Theoretiker auch pflichtschuldig auf Quintilians kritische Einlassungen zur *Imitatio* in dessen x. Buch der Rhetorik beziehen, scheint ihm der dadurch entstehende Widerspruch verborgen geblieben zu sein. Was ist höher zu bewerten – Nachahmung oder Überwindung des Vorbildes? Wenn Überwindung im Sinne der *Aemulatio* gefordert wird und möglich erscheint, wieso werden dann immer wieder antike Kunstwerke als überzeitlich und unüberwindbar ausgegeben?

Diesen Widerspruch gleichzeitiger *Imitatio* und *Aemulatio* macht Rembrandt in der zentralen Gruppe der *Nachtwache* zum Thema. Denn nicht nur der Schatten auf Ruytenburghs Uniform und das Spiel mit dem Motiv des Handschuhs, sondern auch die ausgestreckte Hand im Zentrum des Bildes ist hierbei in Betracht zu ziehen, verweist sie doch auf die Eigenhändigkeit des Künstlers. Der Motivkomplex von Cocqs Händen insgesamt macht auf das Problem künstlerischer Abhängigkeit und Eigenständigkeit aufmerksam. Der

125 Immer wieder ist im „*Schilder-Boeck*“ von Karel van Mander die Rede davon, dass ein Maler „*een schoon en goede handelinghe*“ haben solle. Vgl. Hessel Miedema: *Kunst, Kunstenaar en Kunstwerk bij Karel van Mander*, Alphen aan den Rijn 1981, S. 146. Zur italienischen „*maniera*“ vgl. [Lodovico Dolce]: *Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino*, Vinegia 1557, S. 38, S. 82, 284, 264 oder Gudrun Rhein: *Der Dialog über die Malerei. Lodovico Dolces Traktat und die Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts*, mit einer kommentierten Neuübersetzung, Köln/Weimar/Wien 2008, S. 124–128.

sklavischen Nachahmung wird das Recht auf die Autonomie eigener Inventio gegenübergestellt, die durch die ins Licht gestreckte Hand verkörpert wird.

Einmal mehr spielt Rembrandt damit auf einen Passus bei Junius an. In diesem verweist der niederländische Kunsttheoretiker auf Plinius, der in seiner „Naturgeschichte“ von einer berühmten Jupiterdarstellung des Apelles berichtet, welcher mit vorgestreckter Hand dargestellt worden sei, so dass es den Anschein habe, die Hand mit obligatorischem Blitzbündel reiche über die ästhetische Grenze des Bildes hinaus.¹²⁶ Rembrandt erweist sich als aufmerksamer Leser von Junius' Traktat. Zum einen nutzt er die dort überlieferten Topoi und weiß geschickt deren Schwächen aufzuzeigen. Zum anderen macht er auf das zentrale Problem der Nachahmungslehre im Sinne der Innovation aufmerksam. Und bringt Rembrandt diese Argumente nicht durchaus selbstbewusst vor, wenn er wie vor ihm schon Apelles die Hand Banning Cocqs über die ästhetische Grenze hinaus in den Raum des Betrachters greifen lässt? Im Unterschied zur vorgestreckten Hand verkörpern Schatten und Handschuh falsche Alternativen. Nicht die Vorbilder der Vergangenheit sind Garanten großer Kunst, sondern die Hand des Künstlers, die sozusagen in die Gegenwart des Betrachters greift. So gesehen stellt Rembrandts *Nachtwache* ein eindeutiges Bekenntnis zur künstlerischen Freiheit im Sinne eigener Inventio dar und wendet sich gegen ein auf Nachahmung ausgerichtetes Kunstideal.

9 Stil und Geschichte im „Welttheater“

Schwierig zu beurteilen bleibt die Frage, wie die Porträtierten (im Unterschied zu Junius) ihre Bildnisse aufgenommen haben. Mussten sie sich nicht verspottet vorkommen? Zur Beantwortung dieser Frage sollte man freilich wissen, ob die Schützen überhaupt in der Lage waren, dieses komplexe Bildprogramm zu verstehen. Banning Cocq scheint sich jedenfalls über seine Darstellung in der *Nachtwache* gefreut zu haben, wenn er über die Szene notiert, er sei dargestellt, wie er den Befehl zum Ausrücken gebe. Dass das Bildprogramm schwierig ist, liegt auf der Hand. Bis auf eine Ausnahme ist selbst den professionellen Rembrandtinterpreten Humor und Anspielungsreichtum des Bildes fremd geblieben. Stattdessen glaubte man in der *Nachtwache* stolze Krieger und tapfere

126 „Apelles schilderde den grooten Alexander met blicksem-stralen in de hand, sijne vingers met t'saemen den blicksem schijnen van't tafereel af te steken.“ [Junius]: *De Schilder-Konst*, S. 264. Dass diese Apelles-Episode allgemein bekannt war, belegt die Emblematik, wenn auch mit moralisierender Ausdeutung. Vgl. *Emblemata*, hg. von Henkel und Schöne, Sp. 1153–1154.

Bürger erkennen zu dürfen. Sagen wir es offen: Nicht weniger humorlos sind auch jene Deutungen, die in dem Bild eine ernsthafte Allegorie auf die Schützengilde und ihre Geschichte zu erkennen glaubten. Auch Fragen der Maltechnik greifen zu kurz, wenn es dabei bleibt und jede andere Deutung kategorisch abgewiesen wird.

In Bezug auf die Reaktion der Schützen besitzen wir außer dem Text des Hauptmanns keinerlei Informationen. Die Frage allgemeiner Verstimmung der Auftraggeber lässt sich nicht beantworten. Allenfalls die *Pentimenti* in Bezug auf Hut und Helm bieten einen Anknüpfungspunkt. Aber wie will man entscheiden, ob Rembrandt selbst es war oder seine Auftraggeber, die seine Übermalungen angeordnet haben? Die Frage nach der Verstimmung der Auftraggeber zu beantworten ist unmöglich. Doch ist dies insofern auch nicht nötig, als es doch zunächst einmal darum ging, die unentdeckte Ikonographie des Bildes zum Sprechen zu bringen. Dass es keine weiteren Reaktionen aus dem Umfeld der Schützen gibt, spricht weder für noch gegen eine weiterführende Interpretation des Bildes. Darüber kann man nur mutmaßen. Vergleiche, Vorbilder und deren Erreichbarkeit für den Maler hingegen können sehr wohl beurteilt werden.

Doch vielleicht waren nicht nur Banning Cocq und Ruytenburgh mit ihrer Darstellung zufrieden, sondern auch die Unteroffiziere, die durchaus würdevoll ins Bild gesetzt sind. Der einzige, der sich wirklich auf den Arm genommen hätte fühlen müssen, ist Franciscus Junius. Mit seiner roten Nase wird er zum Gespött der Leute. Und meines Erachtens hat das Bild genau dies beabsichtigt! Ganzfigurigkeit und rotes Gewand sichern dem torkelnden Schützen große Aufmerksamkeit. Und ist es nicht geradezu zynisch, dass der Theoretiker trotz seines „imposanten Auftretens“ für sein Konterfei nichts hat zahlen müssen? Dies stellt eine an Börsartigkeit kaum zu überbietende Pointe dar, zumal wahrscheinlich nur Junius und keiner der Schützen im Stande war, diesen ambitionierten kunsttheoretischen Argumenten zu folgen. Allerdings wird man nach der Identität des rot gekleideten Schützen gefragt haben.

Haben wir von der Treffsicherheit rembrandtscher Ironie gesprochen, so darf abschließend seine Selbstironie nicht vergessen werden. In seinem Schützenstück befindet sich die Signatur unmittelbar links vom Bildzentrum zwischen den weit ausgreifenden Beinen des feuernenden Schützen: „Rembrandt f. 1642“. Damit die Signatur auf keinen Fall übersehen werden kann, hat sie der Maler auf der Stirnseite (**Abb. 95**) einer hell erleuchteten Stufe angebracht. Hier ist der Ort im Bild, den der Künstler für sich selbst beansprucht. Bringt Rembrandt seine Signatur zwischen den Füßen des schießenden Knaben an, so ist es, als wolle er seinen eigenen Mutwillen zum Thema machen. Der Schütze will der kleinen „Schönen“ imponieren, die zweifellos ein Porträt Saskias



ABB. 95 *Rembrandt: Die Nachtwache, Detail, 1642, Öl auf Leinwand, 379,5 × 453,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum*



ABB. 96 *Rembrandt: Saskia von Uylenburgh als Mädchen, Mitte der 1630er Jahre, Öl auf Eichenholz, 52,5 × 44 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister (Inv.-Nr. 1556)*

darstellt, erinnern ihre Gesichtszüge doch an Bildnisse der jungen Frau (Abb. 96) aus der Mitte der 1630-er Jahre, wie mehrfach festgestellt wurde.¹²⁷ Sie wird zu einer Art kindhaftem Engel stilisiert. Dies kann nicht weiter verwundern, bedenkt man das Todesjahr der jungen Frau. Einmal mehr spielt der Künstler mit der Tradition des Rollenporträts, lässt er seine Frau doch zur engelsgleichen Marketenderin und sich selbst zum unverständigen Schützen werden, der beeindrucken will und dadurch ein Chaos verursacht. Meines Erachtens evoziert der Künstler durch dieses Rollenspiel und die Ausstaffierung der Schützen die Tradition des Welttheaters.¹²⁸

Nicht erst bei den Dramatikern des Barock, sondern bereits in den Schriften des Erasmus' findet sich diese Metapher, die die vergebliche Ambition der Menschen zum Thema macht. Erst im Angesicht des Todes wird uns schmerzlich der theatralische Charakter unseres Lebens und dessen Vorläufigkeit bewusst. Niemand hat diese Wahrheit treffender auszusprechen vermocht als der niederländische Theologe: „Was anderes ist nun das Leben als ein Schauspiel“, fragt der Rotterdamer im „Lob der Torheit“, „in dem jeder seine Maske vor das Gesicht nimmt, auftritt und seine Rolle spielt, bis der Leiter ihn abtreten lässt.“¹²⁹ Mal sei man Bettler, mal sei man König. „Alles ist Blendwerk, aber anders lässt diese Komödie sich einmal nicht geben.“¹³⁰

Wir werden nie erfahren, wie Rembrandt angesichts des Sterbens seiner Frau empfunden hat, aber die Allusion auf das Welttheater in Bezug auf Saskia und den Maler selbst hat etwas Ergreifendes. Durch diesen Bezug erhält der Inhalt des Gemäldes zugleich etwas schmerzlich Absurdes. Dass sich der Künstler zudem als „Angeber“ und Saskia als „Engelchen“ darstellt, ist in Anbetracht der persönlichen Katastrophe von beeindruckender Größe. Zu diesem Spiel mit der Metapher des Welttheaters gehört wie gesagt die Kostümierung der Schützen. Sie spielen Rollen, die ihnen der Maler zuweist. In Bezug auf die

127 Hausenstein und van Löhneysen haben jedenfalls das Gesicht der „Marketenderin“ als Saskia identifiziert. Siehe Wilhelm Hausenstein: Rembrandt, Berlin/Leipzig/Stuttgart 1926, S. 228; Wolfgang von Löhneysen: Die Wirklichkeit im Bild: von der Antike zur Gegenwart, Würzburg 2004, S. 111. Diese Identifikation war derart Konsens, dass sie sogar Einzug in damalige Lexika gefunden hat. Umso erstaunlicher ist es, wenn der Eintrag im Corpus zur *Nachtwache* die Porträtähnlichkeit des Mädchens mit Saskia en passant erwähnt, ohne jedoch weiter darauf einzugehen. Vgl. RRP, Bd. III, S. 469.

128 Zur ersten Orientierung vgl. Curtius: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, S. 148–154.

129 [Erasmus/Welzig]: Das Lob der Torheit, S. 63.

130 Es kann uns nicht wundern, wenn diesem Passus der Hinweis vorausgeht, dass alles auf Erden zwei Seiten hat, wie die Silene, von denen Alkibiades spricht. Ebd. S. 61.

Kostümierung der Schützen hat dies freilich einen zusätzlichen Hintersinn, ist doch das wichtigste kunsttheoretische Argument gegen die Vorbildlichkeit der Antike das Voranschreiten der Geschichte selbst. Dieses Voranschreiten und die gleichzeitig erfolgende Historisierung werden durch die Kostüme und Waffen aus unterschiedlichen Epochen deutlich. Dabei hat die Darstellung von Landsknechten, Trommlern, Standarten oder Schwerträgern im Norden eine lange Tradition, die bis zu Dürer und anderen Künstlern jener Zeit zurückreicht.

Der immer wieder geäußerte Eindruck eines großen Sammelsuriums findet hier seine Erklärung. Sicherlich, eine solche Inszenierung oder Betonung des theatralischen Charakters ließe sich als Ausdruck eines gewissen Nonkonformismus, einer zur Schau gestellten Individualität der abgebildeten Schützen verstehen. Zieht man jedoch andere Schützenstücke zum Vergleich hinzu, sticht die Ausnahmestellung der *Nachtwache* in dieser Hinsicht sofort ins Auge. Waffen und Helme sind nicht nur verschieden, sondern entstammen absichtlich unterschiedlichen Jahrhunderten.

Haverkamp-Begemann hat dies als Inszenierung der Geschichtlichkeit der Schützengilde verstehen wollen. Doch anders als er glaubt, ist dies ja nicht nur in Bezug auf die Schützengilde im Sinne militärischer Entwicklung der Fall, sondern auch allgemein, wenn im Bild Geschichte im Sinne von Moden und Anachronismen anwesend ist. Die Männer wirken ausstaffiert. Man erinnere sich nur an die Beschreibung der frühen Biographen, die davon sprachen, dass der Künstler mit Vorliebe „malerische“ alte Dinge zum Einsatz gebracht hätte. Haverkamp-Begemann übergeht den dadurch entstehenden uneinheitlichen Charakter des Bildes, die inszenierte Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Setzt man die Uneinheitlichkeit der Ausrüstung der Schützen und ihrer Uniformen in Bezug zum Thema der *Imitatio artis*, so muss daran erinnert werden, dass die Historizität der Kleidung im Sinne der Mode im Rahmen rhetorischer Argumentation eine wichtige Rolle für die Erörterung des historischen *Decorum* gespielt hat.¹³¹

131 So „kleidet“ ein guter Redner seine Gedanken in Worte und ist beim Vortragen seiner Rede zudem auch angemessen gekleidet. [Quintilianus/Rahn]: *Ausbildung des Redners*, Bd. 2, XIII, 3, 1. Hier ist nach Quintilian die Kleidung, die zudem den Charakter eines Menschen widerspiegelt, der Rede angeglichen. [Quintilianus/Rahn]: *Ausbildung des Redners*, Bd. 2, XI, 3. Von einer unpassenden Kleidung spricht Erasmus im „Ciceronianer oder der beste Stil“. So heißt es: „Die Kleidung, die an einem Kind hübsch ist, steht einem alten Mann nicht an, die, die für eine Frau paßt, schickt sich nicht für einen Mann, die Kleidung, die man zur Hochzeit trägt, wäre bei einem Begräbnis unpassend und die, die einst vor hundert Jahren Bewunderung hervorrief, würde man heute wohl kaum schön finden.“ [Erasmus/Welzig]: *Der Ciceronianer oder der beste Stil*, S. 129.

Die Unterscheidung in modern und antik stellt bekanntlich einen bedeutenden Schritt hin auf ein eigenes Bewusstsein von Modernität dar. Diese Unterscheidung wird aber erst dann wirklich historisch, wenn man schon im Vorhinein das Vergängliche der eigenen Gegenwart denken kann. Wenn man also das bloß Modische der unmittelbaren Vergangenheit erkennt. Immer wieder greifen Autoren der Renaissance und des Barock zur Erklärung sprachlicher und bildlicher Angemessenheit auf das Bild der Kleidung zurück, weshalb wir kurz auf den letzten Dialog von Erasmus von Rotterdam eingehen wollen. In dessen „Ciceronianer oder der beste Stil“ stellt der Rotterdamer die Geschichtlichkeit der menschlichen Welt und ihrer Hervorbringungen heraus, um daraus die Forderung nach einer modernen Sprache zu stellen.¹³² Auch die Antike sei historisch und Ciceros Beredsamkeit entspreche lediglich einem bestimmten historischen Moment.¹³³ Das Argument historischer Bedingtheit ästhetischer Erfahrung findet sodann eine Zuspitzung, wenn es heißt, dass die „Sprache das Kleid der Wirklichkeit“ sei.¹³⁴ Der Theologe macht deutlich, dass jede Literatur historisch ist, da sie nicht jenseits der Wirklichkeit beginnt, sondern untrennbar mit ihr verbunden sei. Nun kommt Erasmus auf die Malerei zu sprechen, und der Leser wird aufgefordert, sich vorzustellen, Apelles sei in die Gegenwart versetzt und „würde nun die Deutschen so malen, wie er seinerzeit die Griechen malte.“¹³⁵ Die Angemessenheit einer solchen Darstellung bezweifelt selbst der Cicero-Nachahmer des Dialogs, da sie nicht den „jetzigen Verhältnissen“ entspricht.

Die für den Stil so wichtige Metapher der Kleidung wird im „Ciceronianer oder der beste Stil“ anschaulich entfaltet. Kleidung, die einem Kind wohl anstehe, gehört sich nicht für einen alten Mann. Und das Kleid, das die Schönheit der Braut unterstreicht, wäre auf einer Beerdigung unpassend. Schließlich findet die Metaphorik angemessener Kleidung eine Aktualisierung auf die eigene Gegenwart, wenn es heißt: Hofmode, die vor sechzig Jahren bewundert

132 „Damals [zur Zeit des Cato, J.M.] hätten die Leute dieser gepflegten und rhythmisch gestalteten Sprache keinen Geschmack abgewinnen können; sie waren an eine gröbere Kost gewöhnt. Denn die Form ihrer Rede entsprach dem Charakter ihrer Zeit.“ [Erasmus/Welzig]: *Der Ciceronianer oder der beste Stil*, S. 129.

133 Ebd. Erasmus bietet alle Argumente auf, die den Fortschritt der Geschichte belegen, der die Nachahmung und Verabsolutierung von *Exempla* der Vergangenheit verbietet. Er nutzt aber auch politische Argumente, wenn er auf die *Translatio imperii* verweist. Er verweist aber auch auf die *Nova reperta*, also diejenigen Erfindungen wie etwa den Buchdruck, die die Überlegenheit der Moderne gegenüber der Antike belegen. Ebd. S. 135.

134 Ebd. S. 129.

135 Ebd. S. 131.

wurde, wäre in der Gegenwart lächerlich und Erasmus lässt einen der Dialogteilnehmer sogar vermuten, dass Menschen in solchen Trachten heute von Kindern und Narren mit faulen Äpfeln beworfen würden. Im Dialog werden weitere Beispiele für historisch gewordene und unkeusche Mode angeführt. Nicht nur der Anlass, so soll der Leser begreifen, sondern auch die historisch begrenzte Geltung des bloß Modischen bringt Unpassendes hervor.¹³⁶ Zudem gilt es festzustellen, dass mit der Kleidung auch die Möglichkeit zur Verkleidung gegeben ist. Personal- oder Epochenstile können kopiert werden. Die Cicero-Nachahmer würden sich dadurch überführen, dass sie auch die Marotten eines Cicero übernähmen. Der Theologe spricht nicht nur von unpassender Kleidung, er redet ebenso häufig über den Stil als Maske, spricht über die absichtsvolle Verstellung.

Erasmus zeigt, inwieweit die Erfahrung der Geschichte als fundamentaler Wandlungsprozess Stil als Kategorie überhaupt erst möglich macht. Pointiert formuliert kann es Stil nur im Plural geben. Denn die Verschiedenheit der Epochen findet im jeweiligen Stil ihren Ausdruck. Mag ein solcher Stil auch zunächst mit dem Anspruch absoluter Geltung auftreten, stellt er sich im Verlauf des historischen Prozesses als regional oder temporär heraus. Ob Rembrandt mit diesem Text des Rotterdammers vertraut war, wissen wir nicht; gleichwohl nutzt er die vorgetragenen Argumente. Er teilt die Skepsis des Theologen gegenüber einer verabsolutierten Geltung antiker Muster. Mehr noch, er bezweifelt die Vorstellung, dass gelungene Kunst lediglich im Sinne der Nachahmung vergangener Vorbilder entstehen könne. Im Gegenteil hat der Künstler das Publikum seiner eigenen Gegenwart in den Blick zu nehmen.

Wie nun orientiert sich Rembrandts Imitatiokritik in der *Nachtwache* an den Argumenten von Erasmus' Klassizismuskritik? Die wichtigste Strategie des

136 Dieses Argument findet sogar noch eine Fortsetzung, wenn die Ausschmückung heidnischer Tempel als unpassend für christliche Kirchen beschrieben wird. Es kann deutlich werden, wie sehr Erasmus auf die berechnete Empörung des christlichen Lesers setzt. So leuchtet es nur ein, wenn dieser Passus sein apodiktisches Ende in der Behauptung findet, dass antike Formen nicht zu christlichen Inhalten passen. („Weil die Form der Darstellung nicht zum dargestellten Gegenstand passt. Das gleiche würde ich sagen, wenn jemand einem Esel die Gestalt eines Büffels gäbe oder einem Adler das Aussehen eines Kuckucks, selbst wenn er auf das Gemälde ansonsten viel Kunst und Sorgfalt verwendet hätte.“ Die Uneinsichtigkeit der Cicero-Nachahmer sei die Folge ihres Hasses auf die christliche Wahrheit, der sie „Erhabenheit“ und „Glaubwürdigkeit“ nicht sehen lasse. Diesen – so legt Erasmus nahe – bleibt die Form, den Christen dagegen Wahrheit und Erhabenheit. In letzter Konsequenz kann eine Rede nur dann überzeugen, „wenn sie aus [...] dem Herzen kommt.“ Ebd. S. 179.)

Künstlers besteht darin, dem Betrachter die Abweichung von Form und Inhalt des Bildes bewusst zu machen, oder, um es mit den Worten des Erasmus' zu sagen, dass die Form nicht „dem Charakter der Zeit“ entspricht. Rembrandt verkleidet seine Amsterdamer Schützen und verwendet künstlerische Muster der Vergangenheit, um eine Diskrepanz zwischen Form und Inhalt entstehen zu lassen. Der Künstler geht in der Verbindung von historisch Unzusammenhängendem so weit, dass geradezu der Eindruck eines historischen Umzugs entsteht. So wird implizit deutlich, dass es ästhetische Geltung nicht über die Zeiten hinweg, sondern nur in und für eine jeweilige Gegenwart geben kann.

Immer wieder ist von Ironie die Rede gewesen. Dies war insofern nötig, als Rembrandts Gemälde mehrere Lesarten enthält. Die einfachste Lektüre ergibt sich aus dem ersten Augenschein: Ein Hauptmann gibt seinem Leutnant den Befehl, auszurücken. Das Bild kommt zunächst mit großer Ernsthaftigkeit daher, während die Komik zurückhaltend und augenzwinkernd formuliert wird. Dieses Augenzwinkern werden sogar nur wenige Betrachter verstanden haben. Zum einen gilt es, Kompositionsschemata und berühmte Motive in extrem verfremdeter Weise wiederzuentdecken. Zum anderen – und dies ist mindestens genauso wichtig – bedarf es eines selbstbewussten Humors, der sich von antiken Autoritäten nicht einschüchtern lässt. Dieser ironische Bilddiskurs darf aber nicht im Sinne eines gelehrten Humanistenwissens missverstanden werden. Vielmehr sei vor dem Hintergrund eines Amsterdamer Publikums noch einmal an Jacob Cats' populäres Emblembuch „Silenus Alcibiadis“ erinnert, in welchem Ironie in der Nachfolge des Erasmus' zum christlichen Weltgesetz erklärt wird. Erst wenn der Scheincharakter der Welt, ihr theatralischer Charakter durchschaut wurde, erkennt man deren Vorläufigkeit, ihr Masken- und Rollenspiel, das unser Alltagsverstand nicht zu transzendieren vermag. In diesem Sinne ist Ironie keinesfalls auf die Fähigkeit zu intellektuellen Anspielungen zu reduzieren. Vielmehr ist sie Teil eines christlichen Wertesystems, das die Vorläufigkeit der Welt und ihrer Erkenntnis im Blick hat.

In dieser Hinsicht geht mit der *Nachtwache* eine Geste der Selbstbescheidung durch den Maler einher. Dies beginnt mit dem Hell-Dunkel als einer Dramaturgie gleichzeitigen Erscheinens und Verschwindens. Es handelt sich gerade nicht um einen gleichmäßig ausgeleuchteten Bildraum, in dem alles zur Monumentalpräsenz gesteigert ist, sondern um einen Übergangsraum.¹³⁷ Die Personen kommen aus dem Dunkel und gehen am Betrachter vorbei ins

137 Spinner: Helldunkel und Zeitlichkeit, S. 179–180.

Dunkel hinein.¹³⁸ In der *Nachtwache* werden keine Ewigkeitswerte postuliert, sondern Vergänglichkeit. Dieses Bekenntnis setzt sich auf der Ebene inszenierter Zeitlichkeit fort.

Mit der Thematisierung des Büchschusses ist die für das 17. Jahrhundert kleinste benennbare Zeiteinheit formuliert. Eine Zeiteinheit, mit deren Erscheinen sozusagen ihr Verschwinden schon abgeschlossen ist. Die Zeit hält man nicht auf. So inszeniert Rembrandt das Verrinnen der Zeit, ihr Voranschreiten. Man erinnere sich des Schattens, der für einen kurzen Augenblick auf der Uniform des Leutnants sichtbar wird, um gleich wieder zu verschwinden. Ebenso sei der Handschuh erwähnt, dessen Kontur sich einen Moment lang vor hellem Hintergrund abzeichnet. Schließlich darf auch der rot gekleidete Schütze nicht vergessen werden, den wir im Wendepunkt seiner Bewegung anschauen, und der jetzt notwendig einen Ausfallschritt nach vorne machen wird. Im Bild beugen sich Personen vor, zurück oder zur Seite. Sie blasen eine Pulverpfanne aus oder schlagen die Trommel. Auch das herrenlos in der Luft stehende Schwert des Schützen, der angesichts des Schusses vor Schreck seine Hand emporgerissen und die Waffe losgelassen hat, erhält jetzt seinen Sinn – eine weitere Inszenierung der Momenthaftigkeit insofern, als es nun unweigerlich zu Boden fallen wird. Ein Augenblick jagt in Rembrandts Gemälde den nächsten, ohne dass hier ein Ziel zu erkennen wäre. Statt auf ein Ziel wird durch den Büchschuss auf den verrinnenden und extrem kurzen Augenblick verwiesen.

Wir haben gelernt, dass Bildironie auf Umkehrung des zunächst Offensichtlichen zielt. Sie nötigt uns anzuerkennen, dass wir es bei unseren Seheindrücken nicht zwingend mit der Wahrheit zu tun haben, sondern mit einem scheinhaften Eindruck, den es gegebenenfalls zu korrigieren gilt. Dies ist elementar für die Beurteilung des Bildes als erkenntnistheoretisches Medium. Wir sehen nicht die objektive Wirklichkeit, sondern lediglich ein Wahrnehmungsbild. Selbst wenn die Offiziere gravitatisch einherschreiten und den Eindruck erwecken, als würde es sich um einen Augenblick ewiger Präsenz handeln,

138 Nicht nur das bewusst eingesetzte Spiel von Licht und Schatten erinnert abermals an das Theater. S.A.C. Dudok van Heel hat auf die gemalte Architektur in der *Nachtwache* als Bühnenkulisse verwiesen. Dudok van Heel verbindet das Tor mit dem Theater. Rembrandt hat die topografische Lage des Torbogens verändert. Das Tor gibt kein Licht, ist somit nicht offen, sondern geschlossen. Dies unterstützen ebenso die Treppen, die in der Realität nicht nutzbar wären. Rembrandt stellt auf diese Weise nach Dudok van Heel Fiktion und Wirklichkeit, Vergangenheit und Gegenwart einander gegenüber. Dabei sind die Schützen der Kompanie die Schauspieler. Siehe: Dudok van Heel: *The Night Watch and the Entry of Marie de Medici*, S. 28–29.

ist der vergehende Moment dargestellt. Die Gegenwart ist immer schon vergangen. Eine solche Verzeitlichung stellt eine radikale Selbstbescheidung der Malerei dar.

In der *Nachtwache* charakterisiert der Maler das Tun der Menschen als eitel. Demgegenüber steht das kleine Mädchen mit den Gesichtszügen Saskias. Von ihrer Gestalt geht kein Schatten aus. Mehr noch, sie erstrahlt in hellstem Eigenlicht, das durch keine Lichtquelle erklärt werden kann. In kunsthistorischer Tradition werden die Seelen der Verstorbenen als Kinder dargestellt. Erst vor diesem Hintergrund erhält das Motiv des Pfau, der am Gürtel des zweiten Mädchens hängt, eine Erklärung, spielt das Tier doch auf die Unsterblichkeit der Seele an und stellt ein gängiges Paradiessymbol dar.¹³⁹ Der Maler hat dem Umstand des Todes seiner Frau Rechnung getragen, indem er Saskia auf hintergründige und zugleich würdevolle Weise ins Bild integriert.

Rembrandt hat mit dem Gruppenporträt weit mehr als ein Schützenstück geschaffen. Er hat ein Programmbild gemalt, welches um das Problem künstlerischer Nachahmung kreist. Raffaels *Schule von Athen* stellt dabei den Ausgangspunkt der kunsttheoretischen Reflexion dar. Sowohl die ins Bild integrierten spielenden Kinder als auch die Gruppe der beiden Hauptfiguren und ihre Handgesten enthalten kritische Kommentare zum Problem der Imitatio. Während die Kinder auf das Problem unverständiger Nachahmung hinweisen, symbolisiert der Motivkomplex der Hände des Hauptmanns das Problem künstlerischer Eigenständigkeit. Der falschen Nachahmung in den Bildern von Schatten und Handschuh wird die Souveränität im Zeichen der hell erleuchteten Hand als Forderung gegenübergestellt. Pathetisch gesprochen ist die *Nachtwache* ein Bekenntnis zur künstlerischen Freiheit und wendet sich gegen das akademische Kunstideal. Inventio ist aller Imitatio vorzuziehen.¹⁴⁰

Rembrandts Schützenstück stellt einen wichtigen Beitrag zur „Querelle des Anciens et des Modernes“ dar. Anders ausgedrückt wird in Rembrandts Kunst nicht mehr das Schöne im Sinne einer überzeitlichen Norm vorausgesetzt, sondern es wird die Historizität ästhetischer Erfahrung eingestanden. Auf geistreiche Weise spricht das Bild über die Risiken des Nachahmungsmodells für die bildende Kunst. Während Raffaels Fresko einen Olymp der Denker und Dichter

139 Vgl. H. Lothar: Der Pfau in der altchristlichen Kunst, in: Theologische Blätter 9, 1930, Sp. 278 f; Julius Schwabe: Lebenswasser und Pfau. – zwei Symbole der Wiedergeburt, in: Symbolon: Jahrbuch für Symbolforschung 1, 1960, S. 138–172; schließlich Ernst Thomas Reimbold: Der Pfau. Mythologie und Symbolik, München 1983.

140 Bereits bei Quintilian können wir nachlesen, dass sich Talent und Erfindungsgabe als wichtigste Eigenschaften des Redners nicht der Nachahmung verdanken würden. Vgl. [Quintilianus/Rahn]: Ausbildung des Redners, Bd. 2, X, 2, 12.

inszeniert, nutzt Rembrandts Gemälde das italienische Kompositionsschema als Vorlage für Pseudohelden, die ein großes Durcheinander anrichten, so dass die hohe Form nicht mehr zum schlichten Inhalt passen will.

Darüber hinaus stellt der Künstler das *Theatrum mundi* und die falschen Ambitionen seiner Teilnehmer heraus. Wenn man an das Kryptoporträt seiner Frau als Synthese aus Marketenderin und Engel denkt, vermochte der Leidener sogar eine Art Epitaph in sein monumentales Bild zu integrieren. Seine Malerei insgesamt hat Sinn für Verkleidung im Sinne der Rolle, die uns auf die Zeitlichkeit und Vergänglichkeit des eigenen Lebens hinweist. Vielleicht darf man Rembrandts *Nachtwache* als eines der ersten Gemälde nennen, das sich selbst als ein historisches entwirft.

Während es der klassischen Kunst darum geht, die Würde des Menschen herauszustellen, um ihm von seiner wahren Größe eine Vorstellung zu geben, erzählt Rembrandts Kunst von der *Miseria hominis*. Die Kunst des Leideners führt uns die Ohnmacht des Menschen vor Augen. Seine Malerei plädiert für Mitgefühl, weil sie um die Verführbarkeit und Täuschbarkeit des Menschen weiß. Eine solche Überzeugung führt geradewegs in den Zweifel. So hat der Leidener Maler eine ausgesprochene Vorliebe für Sünder, für Menschen, die Gott trotz ihrer Verfehlung nicht im Stich lässt. Auch wurde vorgeschlagen, Rembrandts Kunst im Sinne christlicher *Ars humilis* zu verstehen. Der Künstler bemüht sich um eine spezifisch humile Bildsprache. Transitorik, Helldunkelmalerei, Plötzlichkeit, Ironie sind Ausdrücke dieses Zusammenhangs. Sie meinen die Zumutung von Scheinhaftigkeit im Sinne unaufhebbarer Ambivalenz.

Was also können wir von Rembrandts Kunst im Allgemeinen und seiner *Nachtwache* im Besonderen auch heute noch lernen? Zunächst einmal, dass man sich bei der eigenen Nase zu fassen hat. Denn die Ambition der Schützen wird ebenso der Lächerlichkeit preisgegeben wie die Ruhmsucht des Künstlers, der wahllos eine Muskete abfeuert, um seiner Schönen zu imponieren. Auch dem Kunstkritiker ergeht es nicht besser, der hier als Opfer seiner eigenen Inspirations- und Imitationstheorie vorgestellt wird. Die ironische Formulierung wertet den Betrachter auf. Dieser entscheidet selbst in außerordentlichem Maße über das Gelingen der Deutung. Er darf sich nicht von der nächstliegenden Interpretation verführen lassen, sondern bedarf der Sensibilität zur Entdeckung der relevanten Details, die über das Auffinden des ironischen Hintersinns entscheiden. Alle Elemente eines Bildes können manipuliert werden und so stellt der ironische Künstler Fallen.¹⁴¹ Rembrandts Schützenstück *Die*

141 Zum Künstler als Fallensteller und zur Geschichte der Falle per se siehe Gerd Mörsch: *Die Falle in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Täuschung, List, historische Fallen und Fanggeräte – motivgeschichtliche Wurzeln des Fallenstellens*, Düren 2009.

Nachtwache ahmt scheinbar die Realität nach, die sich schließlich jedoch als Welttheater entpuppt.

Das Bild lehrt uns, die Vergangenheit nicht als Maßstab für die Kunst der Gegenwart zu nehmen und ebenso, dass alles von der Hand des Künstlers abhängt. Dieser muss wie Banning Cocq voranschreiten und darf nicht den Schritten seiner Vorgänger folgen, wie es schon bei Seneca heißt und wie es ironischerweise auch Junius in seinem Traktat fordert.¹⁴² So gesehen liegt der Sinn der Kunst in der Gegenwart und nicht in der Vergangenheit. Die damit einhergehende Relativität von Schönheit, die immer nur für ihre eigene Zeit Geltung besitzen kann, ist demnach die Bedingung für die Freiheit ihrer Darstellung. Vielleicht ist die daraus entstehende Verunsicherung weniger dramatisch, als man zunächst glauben mag. Man muss nur bereit sein zu erkennen, dass nicht erst die Antworten, sondern schon die Fragen ihre eigene Würde haben. Alle Geschichte beginnt im Jetzt. In diesem Bild ist nichts wie es scheint. Die Menschen sind verkleidet und spielen Rollen. Nur wissen sie es nicht.

¹⁴² „Blijckt dan uyt het gene alreede gheseyt is, dat ons de bloote imitatie seer weynigh profijts toe-brenght; want die gheene de welcke noyt op haer eyghen beenen staen, seght Seneca, volghen haere voorgangers, [...] dat wy nimmermeer yet sullen ghevinden, soo langhe wy ons selven met het ghene alreeds ghevonden is te vrede houden. Boven dien, soo wie eenen anderen nae-volght [...]“. [Junius]: *De Schilder-Konst*, S. 23.

Bibliographie

Abgekürzt zitierte Literatur

[Primärtexte]

- [Alberti, Leon Battista]: Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei, herausgegeben, eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Oskar Bätschmann und Christoph Schaublin, Darmstadt 2002, S. 193–333.
- Alewyn, Richard: Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste, München 1989.
- Alpers, Svetlana: Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, Köln 1985.
- Alpers, Svetlana: Rembrandt als Unternehmer. Sein Atelier und der Markt, Köln 1989.
- Andreae, Bernard: Laokoon und die Gründung Roms, Mainz 1988 (Kulturgeschichte der antiken Welt, Bd. 39).
- Andrews, Keith: Adam Elsheimer. Werkverzeichnis der Gemälde, Zeichnungen und Radierungen, München 1985.
- [Apuleius]: Metamorphosen oder der Goldene Esel, Lateinisch und Deutsch von Rudolf Helm, Berlin 1956 (= Schriften und Quellen der alten Welt, Bd. 1).
- [Aristoteles]: Politik, übersetzt und mit erklärenden Anmerkungen versehen von Eugen Rolfes, mit einer Einleitung von Günter Bien, Hamburg 41990.
- [Armenini, Giovanni Battista]: De' veri precetti della pittura, Ravenna 1586.
- Auerbach, Erich: Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, Stuttgart/Bern 81988.
- [Augustinus]: Bekenntnisse. Lateinisch und Deutsch, eingeleitet, übersetzt und erläutert von Joseph Bernhart, mit einem Vorwort von Ludwig Grasmück, Frankfurt am Main 1987.
- [Baldinucci, Filippo]: Cominciamento, e progresso dell'arte dell'intagliare in rame, colle vite di molti de' più eccellenti maestri della stessa professione, Firenze 1686.
- Baldwin, Robert W.: „On earth we are beggars, as Christ himself was“. The Protestant Background of Rembrandt's Imagery of Poverty, Disability, and Begging, in: Konsthistorisk tidskrift 54 (3), 1985, S. 122–135.
- Bätschmann, Oskar: Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem, Köln 1997.
- Bauch, Kurt: Die Nachtwache. 1642, Stuttgart 1957 (= Werkmonographien zur Bildenden Kunst in Reclams Universal-Bibliothek, Nr. 20).
- Bauch, Kurt: Der frühe Rembrandt und seine Zeit, Berlin 1960.
- Beck, Herbert und Bol, Peter C. (Hg.): Natur und Antike in der Renaissance, Ausst.-Kat. Liebieghaus – Museum alter Plastik vom 5. Dezember 1985 bis 2. März 1986, Frankfurt am Main 1985.

- Becker, Jochen: „Ons Rijksmuseum wordt een tempel“. Zur Ikonographie des Amsterdamer Rijksmuseums, in: *Nederlands kunsthistorisch jaarboek* 35, 1984, S. 227–326.
- Becker, Jochen: Puff, Passion und Pilgerfahrt – Zu Bildthemen des Braunschweiger Monogrammisten, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 55, 1994, S. 21–41.
- Becker, Jochen: Ketters in de kunst. Nederlandse kunst als afwijking van de regel, in: *Vreemd volk. Beeldvorming over buitenlanders in de vroegmoderne tijd*. Onder redactie van Harald Hendrix en Ton Hoenselaars, Amsterdam 1998, S. 21–54.
- Benesch, Otto: *The Drawings of Rembrandt. A Critical and Chronological Catalogue*, 6 Bde., London 1954–1957.
- Benesch, Otto: *The Drawings of Rembrandt*, Bd. IV u. V, London 1973.
- Betz, Hans-Dieter: *Der Apostel Paulus und die sokratische Tradition: Eine exegetische Untersuchung zu seiner ‚Apologie‘ 2 Korinther 10–13*, Tübingen 1972.
- Białostocki, Jan: „Rembrandt's Terminus“, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 28, 1966, S. 49–60.
- Białostocki, Jan: Ikonographische Forschungen zu Rembrandts Werk, in: *Ders.: Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*, Köln 1981, S. 173–213.
- Bibel: *Die Bibel – Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Gesamtausgabe. Psalmen und Neues Testament, ökumenischer Text*, Stuttgart 2003.
- Birke, Veronika (Hg.): *The Illustrated Bartsch*, Bd. 40, *Italian Masters of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, New York 1982.
- Blankert, Albert: „Rembrandt, Zeuxis and Ideal Beauty“, in: *Album Amicorum J.G. van Gelder*, hg. von Josua Bruyn, Jan Ameling Emmens, Eddy de Jongh und Derieck P. Snoep, Den Haag 1973, S. 32–39.
- Blankert, Albert (Hg.): *Hollands Classicisme in de zeventiende-eeuwse schilderkunst*, Ausst.-Kat. Rotterdam/Frankfurt am Main 1999–2000, Rotterdam 1999.
- Blankert, Albert: Lastman Looks at Caravaggio and Inspires Rembrandt and Van Loo, in: *Albert Blankert.: Selected Writings. On Dutch Painting. Rembrandt, van Beke, Vermeer and Others. With a Foreword by John Walsh*, Zwolle 2004, S. 260–266.
- Bok, Marten Jan: Rembrandt's Fame and Rembrandt's Failure. The Market for History Paintings in the Dutch Republic, in: *Rembrandt and Dutch History Painting in the 17th Century*, hg. von Akira Kofuku und Kokuritsu Seiyō Bijutsukan, Tokyo 2004, S. 159–178.
- Boomgaard, Jeroen und Scheller, Robert W.: Empfindliches Gleichgewicht: Die Würdigung Rembrandts im Überblick, in: *Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt. Gemälde*, hg. von Christopher Brown, Jan Kelch u. Pieter van Thiel, Ausst.-Kat. Berlin 1991/Amsterdam 1991–1992/London 1992, München/Paris/London 1991, S. 106–123.
- Boon, Karel G.: Rembrandt – Etsen: 1606–1956: Tentoonstelling ter herdenking van de geboorte van Rembrandt op 15 juli 1606, Ausst.-Kat., Rijksmuseum Amsterdam, 18

- Mei–5 Augustus 1956, Museum Boymans Rotterdam, 8. August–21 Oktober 1956, Ausstellung zur Erinnerung an die Geburt von Rembrandt, Amsterdam, Rotterdam Mai–Oktober 1956, Amsterdam 1956.
- Bramsen, Henrik: The Classicism of Rembrandt's „Bathsheba“, in: *The Burlington Magazine* 92, 1950, Hf. 566, S. 128–131.
- [Brant, Sebastian]: *Das Narrenschiff* (1494), hg. von Joachim Knappe, Stuttgart 2005.
- Broos, Ben: *Rembrandt en zijn voorbeelden/Rembrandt and his sources*, Amsterdam 1985 (zugl. Katalog des Amsterdam Museums Het Rembrandthuis, Amsterdam 1985).
- Brown, Christopher; Kelch, Jan und van Thiel, Pieter (Hg.): *Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt*. 2 Bde., Gemälde (Bd. 1); Zeichnungen und Radierungen (Bd. 2), Ausst.-Kat. Berlin 1991/Amsterdam 1991–1992/London 1992, München/Paris/London 1991.
- Bruyn, Joshua: On Rembrandt's Use of Studio-Props and Model Drawings during the 1630s, in: *Festschrift E. Haverkamp-Begemann. Essays in Northern European Art*, hg. von Anne-Marie Logan, Doornspijk 1983, S. 52–60.
- Buck, August: *Die „Querelle des Anciens et des Modernes“ im italienischen Selbstverständnis der Renaissance und des Barocks*, Wiesbaden 1973 (= Sitzungsberichte der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main, Bd. 11, Nr. 1).
- Busch, Werner: Das keusche und das unkeusche Sehen. Rembrandts „Diana, Aktaion und Callisto“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 52, 1989, S. 257–277.
- Busch, Werner: Die Entblößung des Mythos als Freilegung der Natur. Rembrandts „Ganymed“ jenseits der Ikonographie, in: *Rembrandt van Rijn. Die Entführung des Ganymed*, hg. von Uta Neidhardt und Thomas Ketelsen, Ausst.-Kat. 2006–2007, Dresden 2006, S. 33–41.
- Buskirk, Jessica und Kaschek, Bertram: Kanon und Kritik. Konkurrierende Körperbilder in Italien und den Niederlanden, in: *Jenseits der Geltung. Konkurrierende Transzendenzbehauptungen von der Antike bis zur Gegenwart*, hg. von Stephan Dreischer u. a., Berlin 2013, S. 103–126.
- Campbell, C.G.: *Studies in the Formal Sources of Rembrandt's Figure Compositions*, Diss., London 1971.
- Carasso-Kok, M. und Levy-van Halm, J.J. (Hg.): *Schutters in Holland. Kracht en zenuwen van de stad*, Ausst.-Kat. Haarlem 1988, Zwolle 1988.
- [Castiglione, Baldassare]: *Das Buch vom Hofmann* (*Il libro del Cortegiano* [1528]), hg. und übersetzt von Fritz Baumgart, München 1986.
- [Cats, Jacob]: *Silenus Alcibiadis, sive Proteus*, Amsterdam 1618.
- [Cellini, Benvenuto]: *Mein Leben. Die Autobiographie eines Künstlers aus der Renaissance*, übersetzt von Jacques Laager, Zürich 2000.
- [Cézanne, Paul]: *Briefe*, hg. von John Rewald, Zürich 1979.

- Chalard-Fillaudeau, Anne: Rembrandt, l'artiste au fil des textes. Rembrandt dans la littérature et la philosophie européennes depuis 1669, Paris 2004.
- de Chapeaurouge, Donat: Wandel und Konstanz in der Bedeutung entlehnter Motive, Wiesbaden 1974.
- Chapman, H. Perry: Rembrandt's Self-Portraits. A Study in Seventeenth-Century Identity, Oxford 1990.
- [Cicero, Marcus Tullius]: De Oratore/Über den Redner, Lateinisch/Deutsch, übersetzt und hg. von Harald Merklin, Stuttgart 1986.
- Clark, Kenneth: Rembrandt and the Italian Renaissance, London 1966.
- Claus, Horst: Filmen für Hitler: Die Karriere des NS-Starregisseurs Hans Steinhoff, Wien 2013.
- Couprie, L.D.: „Rembrandt Was an Honourable Man: Dutch Celebrations in the Past“, in: Delta 12, Summer 1969, S. 89–95.
- Curtius, Ernst Robert: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern 1948.
- [Delacroix, Eugène]: Journal de Eugène Delacroix 1822–1863, 3 Bde., hg. von André Joubin, Paris 1932.
- Dickerson III, Claude Douglas: Raw painting. The Butcher's Shop by Annibale Carracci, New Haven und London 2010 (= Kimbell Masterpiece Series).
- [Dolce, Ludovico]: Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino, Vinegia 1557.
- Dröge, Franz und Müller, Michael: Die Macht der Schönheit. Avantgarde und Faschismus oder die Geburt der Massenkultur, Hamburg 1995.
- Dudok van Heel, S.A.C.: Rembrandt van Rijn (1606–1669): Ein Malerbild im Wandel, in: Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt. Die Gemälde, Bd. 1, hg. von Christopher Brown, Jan Kelch und Pieter van Thiel, Ausst.-Kat. Ausst.-Kat. Berlin 1991/Amsterdam 1991–1992/London 1992, München/Paris/London 1991, S. 50–67.
- Dudok van Heel, S.A.C.: Frans Banninck Cocq's Troop in Rembrandt's Night Watch – The Identification of the Guardsmen, in: The Rijksmuseum Bulletin 57, 2009, Hf. 1, S. 43–87.
- Dudok van Heel, S.A.C.: The Night Watch and the Entry of Marie de Medici. A New Interpretation of the Original Place and Significance of the Painting, in: The Rijksmuseum Bulletin 57, 2009, Hf. 1, S. 4–41.
- Ebert-Schifferer, Sybille: Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk, München 2009.
- [Eckermann, Johann Peter]: Goethes Gespräche mit Eckermann, Berlin 1955.
- van Eikema Hommes, Margriet und van de Wetering, Ernst: Licht und Farbe bei Caravaggio und Rembrandt – mit den Augen ihrer Zeitgenossen gesehen, in: Rembrandt–Caravaggio, hg. von Duncan Bull, Ausst.-Kat. Rijksmuseum Amsterdam 2006, Zwolle 2006, S. 164–179.
- von Einem, Herbert: Michelangelo, Berlin 1973.

- Emmens, Jan A.: Rembrandt en de regels van de kunst, Utrecht 1968 (= orbis artium, Utrechtse kunsthistorische studien, Bd. 10).
- [Erasmus von Rotterdam]: Verhandelinge Van 't oude Grieksche Spreek-woordt. Sileni Alcibiadis. Of Schijn bedrieght. Waerdigh voor een yder ghelesen, hg. von Dirck Pietersz Pers, Amsterdam 1634.
- [Erasmus von Rotterdam]: Opera omnia, ed. Clericus, 11 Bde., Leyden 1703–1706 (Reprint 1961).
- [Erasmus von Rotterdam]: Das geistliche Gastmahl, in: Ders.: Colloquia Familiaria/Vertraute Gespräche, übersetzt, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Werner Welzig, in: Ders.: Ausgewählte Schriften, 8 Bde., Darmstadt 1967, Bd. 6. Darmstadt 1967, S. 20–123.
- [Erasmus von Rotterdam]: Das Lob der Torheit, deutsche Übersetzung von Alfred Hartmann, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Wendelin Schmidt-Dengler, in: Ders.: Ausgewählte Schriften. Ausgabe in acht Bänden. Lateinisch/Deutsch, hg. von Werner Welzig, Darmstadt 1975, Bd. 2, S. 1–211.
- [Erasmus da Rotterdam]: Adagia. Sei saggi politici in forma di proverbi, hg. Silvana Seidel Menchi, Torino 1980.
- [Erasmus von Rotterdam]: Adagia. Lateinisch/Deutsch. Auswahl, Übersetzung und Anmerkungen von Anton J. Gail, Stuttgart 1983.
- [Erasmus von Rotterdam]: Der Ciceronianer oder der beste Stil, ein Dialog, übersetzt, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Theresia Payr, in: Ders.: Ausgewählte Schriften. Lateinisch/Deutsch, hg. von Werner Welzig, Darmstadt 21990, Bd. 7, S. 2–355.
- [Erasmus von Rotterdam]: Handbüchlein eines christlichen Streiters, übersetzt, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Werner Welzig, in: Ders.: Ausgewählte Schriften. Ausgabe in acht Bänden. Lateinisch/Deutsch, hg. von Werner Welzig, Darmstadt 21990, Bd. 1, S. 101–109.
- [Erasmus von Rotterdam]: In Novum Testamentum Praefationes. Vorreden zum Neuen Testament. Ratio. Theologische Methodenlehre, übersetzt, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Gerhard B. Winkler, in: Ausgewählte Schriften. Ausgabe in acht Bänden. Lateinisch/Deutsch, hg. von Werner Welzig, Darmstadt 21990, Bd. 3.
- Ettlinger, Leopold D.: Exemplum doloris. Reflections on the Laocoon Group, in: Essays in honor of Erwin Panofsky. De artibus opuscula 40, hg. von Millard Meiss, New York 1961, S. 121–126.
- Falkenburg, Reindert: ‚Alter Einoutus‘: Over de aard en herkomst van Pieter Aertsens stillevens-conceptie, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 40, 1989, S. 41–66.
- Flacke, Monika (Hg.): Mythen der Nationen. Ein europäisches Panorama, München/Berlin 1998.
- Fromentin, Eugène: Les maîtres d'autrefois, Belgique–Hollande, Paris 141904.

- Fuchs, Werner: Die Skulptur der Griechen, München 1979.
- Genge, Gabriele und Stercken, Angela: ‚Vom Wirbel bis zur Zehe niederdeutsch‘. Julius Langbehn ‚Rembrandt als Erzieher‘ und die Rezeption der Genremalerei in der Moderne, in: Kritische Berichte, 1999, Nr. 4, S. 49–63.
- [Gerson, Horst]: Seven letters by Rembrandt, Den Haag 1961.
- [de Gheyn, Jacob]: Wapenhandelinge van roers, musquetten ende spiessen, hg. und gedruckt durch Robert de Baudous, Hage 1607, Nachdruck der Ausgabe in Lochem u. a. 1971.
- Giuliani, Luca: Das älteste Sokrates-Bildnis. Ein physiognomisches Porträt wider die Physiognomiker, in: Der exzentrische Blick. Gespräch über Physiognomik, hg. von Claudia Schmolders, Berlin 1996, S. 19–42.
- Golahny, Amy: Rembrandt's Reading. The Artist's Bookshelf of Ancient Poetry and History, Amsterdam 2003.
- Grohé, Stefan: Rembrandts mythologische Historien, (zugl. Diss. Bochum 1992), Köln/Weimar/Wien 1996.
- Groschner, Gabriele: Zu den bekanntesten und gängigsten Gesten, in: Beredte Hände. Die Bedeutung von Gesten in der Kunst des 16. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, hg. von Ders. und Hilde Fraueneder, Ausst.-Kat. Residenzgalerie Salzburg, Salzburg 2004, S. 70–83.
- Haak, Bob: Rembrandt. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit, Köln 1969.
- Hamann, Richard: Rembrandt, Berlin 1948.
- Hamann, Richard: Kunst als Protest. Zur niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, in: Richard Hamann in memoriam, Berlin 1963 (= Schriften zur Kunstgeschichte, hg. von R. Hamann und E. Lehmann, Heft 1), S. 79–100.
- Haskell, Francis und Penny, Nicholas: Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900, London 1981.
- Hausenstein, Wilhelm: Rembrandt, Berlin/Leipzig/Stuttgart 1926.
- Hausler, Bettina: Das Phänomen Rembrandtismus in der europäischen Druckgraphik des 17. und 18. Jahrhunderts, (zugl. Diss. Ludwig-Maximilians-Universität) München 2002.
- Haverkamp-Begemann, Egbert: Rembrandt. The Nightwatch, Princeton 1982.
- Heckscher, William S.: Rembrandt's Anatomy of Dr. Nicolaas Tulp. An Iconological Study, New York 1958.
- [Hegel, Georg Wilhelm Friedrich]: Werke in zwanzig Bänden. Vorlesungen über die Ästhetik auf der Grundlage der Werke von 1832–1845, Frankfurt am Main 1971, Bd. 15.
- Heiland, Susanne und Lüdecke, Heinz (Hg.): Rembrandt und die Nachwelt, Leipzig 1960.
- Held, Julius: „Aristotle“, in: Ders.: Rembrandt Studies, Princeton 1990, S. 17–58.
- Hellinga, Wytze Gs.: Rembrandt fecit 1642. De Nachtwacht – Gijsbrecht van Aemstel, Amsterdam 1956.

- Henkel, Arthur und Schöne, Albrecht (Hg.): *Emblemata. Handbuch der Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stuttgart 62003.
- [Hitler, Adolf]: *Reden und Proklamationen 1932–1945*, hg. von Max Domarus, München 1965.
- [Hofstede de Groot, C. (Hg.)]: *Die Urkunden über Rembrandt (1575–1721)*, neu hg. und kommentiert von Dr. C. Hofstede de Groot, Haag 1906 (*Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte*, hg. unter der Leitung von Dr. C. Hofstede de Groot).
- [van Hoogstraten, Samuel]: *Inleyding tot de hooge schoole der Schilderkonst, anders de zichtbaere werelt. Verdeelt in negen leerwinkels, yder bestiert door eene der zanggodinnen*, (= Reprint Holland 1969), Rotterdam 1678.
- Hotho, Heinrich Gustav: *Vorstudien für Leben und Kunst*, Stuttgart/Tübingen 1835.
- van den Hout, Guus und Langendijk, Eugène (Hg.): *Louis Royer (1793–1868). Een Vlaamse beeldhouwer in Amsterdam*, Amsterdam 1994.
- Huizinga, Johan: *Erasmus*, Basel 1936.
- Huizinga, Johan: *Erasmus über Vaterland und Nationen*, in: Ders.: *Geschichte und Kultur. Gesammelte Aufsätze*, Stuttgart 1954, S. 229–254.
- Huizinga, Johan: *Holländische Kultur im 17. Jahrhundert. Eine Skizze, Fassung letzter Hand mit Fragmenten von 1932*, München 2007.
- Imdahl, Max: *Rembrandts Nachtwache. Überlegungen zur ursprünglichen Bildgestalt (1966)*, in: Ders.: *Zur Kunst der Tradition (= Gesammelte Schriften, Bd. 2)*, hg. von Gundolf Winter, Frankfurt am Main 1996, S. 397–430.
- Irle, Klaus: *Der Ruhm der Bienen. Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens*, Münster 1997 (= *Internationale Hochschulschriften*, Bd. 230).
- Jansen, Guido M.C.: *Jan Steen. Maler und Erzähler*, Ausst.-Kat. National Gallery of Art, Washington 1996/ Rijksmuseum Amsterdam 1997, Stuttgart/Zürich 1996.
- Jauß, Hans-Robert: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt am Main 21984.
- Jauß, Hans-Robert: *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main 1992 (= *Edition Suhrkamp*, Bd. 418).
- de Jongh, Eddy: *Einleitung*, in: *Die Sprache der Bilder. Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, hg. von Rüdiger Klessmann, Ausst.-Kat., Braunschweig 1978, S. 11–20.
- Judson, Jay Richard und Ekkart, Rudolf E.O.: *Gerrit van Honthorst. 1592–1656*, Doornspijk 1999.
- [Junius, Franciscus]: *De Schilder-Konst der Oude, Begrepen in drie Boecken*, Middelburgh 1641.
- [Junius, Franciscus]: *De pictura veterum. Libri tres*, Amsterdam 1637 (= *The Printed Sources of Western Art*, 1972, Bd. 25).
- [Junius, Franciscus]: *De pictura veterum. Libri tres*. (Roterodami 1694). Edition, traduc-

- tion et commentaire du livre I par Colette Nativel, Genf 1996 (= Travaux du Grand Siècle, N° 111).
- Kaschek, Bertram: „Weder römisch, noch antik?“ Pieter Bruegels *Calumnia des Apelles* in neuer Deutung, in: Antike als Konzept. Lesarten in Kunst, Literatur und Politik, hg. von Gernot Kamecke, Bruno Klein und Jürgen Müller, Berlin 2009, S. 167–179.
- Kauffmann, Hans: Die Fünfsinne in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, in: Kunstgeschichtliche Studien, Festschrift Dagobert Frey zum 23. April 1943, hg. von Hans Tintelnot, Breslau 1943, S. 133–157.
- Kelber, Wilhelm: Raphael von Urbino. Leben und Werk, Stuttgart 1979.
- Kellner, Beate u. a. (Hg.): Erzählen und Episteme. Literatur im 16. Jahrhundert. Berlin 2011.
- Kempter, Gerda: Ganymed. Studien zur Typologie, Ikonographie und Ikonologie, Köln/Wien 1980 (= Dissertationen zur Kunstgeschichte 12).
- Ketelsen, Thomas: Ein Körper von Gewicht. Rembrandts „Ganymed“-Zeichnung in Dresden, in: Rembrandt van Rijn. Die Entführung des Ganymed, hg. von Uta Neidhardt und Thomas Ketelsen, Ausst.-Kat. Dresden 2006–2007, Dresden 2006, S. 21–32.
- Kiefer, Marcus: „Michelangelo riformato“: Pellegrino Tibaldi in Bologna. Die Johanneskapelle in San Giacomo Maggiore und die Odysseus-Säle im Palazzo Poggi, Hildesheim/Zürich/New York 2000 (= Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 139).
- Kleinert, Katja: Atelierdarstellungen in der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts, Berlin 2006 (zugl. Dissertation, Freie Universität Berlin 2003).
- Klessmann, Rüdiger (Hg.): Jan Lievens – ein Maler im Schatten Rembrandts, Ausst.-Kat. Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1979.
- Knab, Eckhart; Mitsch, Erwin und Oberhuber, Konrad: Raphael. Die Zeichnungen. Stuttgart 1983.
- Kok, Marijke: Rembrandts Nachtwacht: van Feeststoet tot Schuttersstuk, in: Bulletin van Het Rijksmuseum 15, 1967, S. 116–121.
- [Kolloff, Eduard]: „Rembrandt's Leben und Werke, nach neuen Actenstücken und Gesichtspunkten geschildert“, in: Historisches Taschenbuch, hg. von Friedrich von Raumer, Leipzig 1854, 3. Folge, 5. Jg., S. 401–582.
- Koot, Ton: Rembrandt und seine Nachtwache, aus dem Niederländischen übersetzt von Bruno Lange, Amsterdam 1954.
- Kruse, Christiane: Ars latet arte sua. Zur Kunst des Kunstverbergens im Barock, in: Animationen/Transgressionen. Das Kunstwerk als Lebewesen, hg. von Ulrich Pfisterer und Anja Zimmermann, Berlin 2005 (= Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte. Studien, Theorien, Quellen, Bd. IV), S. 95–113.
- [Kugler, Franz]: Handbuch der Geschichte der Malerei in Deutschland, den Niederlanden, Spanien, Frankreich und England, Berlin 1837.
- [Langbehn, Julius]: Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen, Leipzig ⁶⁶1925.

- Lavin, Irving: Divine Inspiration in Caravaggio's Two St. Matthews, in: *Art Bulletin* 56, 1974, S. 59–81.
- Lee, Rensselaer: „Ut pictura poesis“. The Humanistic Theory of Painting, in: *The Art Bulletin* 22, 1940, Hf. 4, S. 197–269.
- Leuker, Maria-Theresia: Künstler als Helden und Heilige: nationale und konfessionelle Mythologie im Werk J.A. Alberdingk Thijms (1820–1889) und seiner Zeitgenossen, Münster 2001 (= *Niederlande-Studien*, Bd. 26).
- Levine, David A.: Peter van Laer's „Artists' Tavern“: An Ironic Commentary on Art, in: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, Sonderband* 4, 1987, S. 169–191.
- Levine, David A.: The Roman Limekilns of the Bamboccianti, in: *Art Bulletin* 70, 1988, S. 569–589.
- Levine, David A.: Die Kunst der ‚Bamboccianti‘: Themen, Quellen und Bedeutung, in: *I Bamboccianti. Niederländische Malerrebellen im Rom des Barock*, hg. von David A. Levine und Ekkehard Mai, *Ausst.-Kat. Köln 1991/Utrecht 1991–1992*, Köln 1991, S. 14–33.
- Liedtke, Walter: Vermeer. The Complete Paintings, Antwerpen 2008.
- Lightbown, Ronald: Sandro Botticelli. Leben und Werk, München 1989.
- Linnik, Irina: Zur Identifizierung eines weiteren Schützen in der Kompanie des Kapitäns Frans Banning Cocq auf Rembrandts Bild „Die Nachtwache“, in: *Festschrift Egbert Haverkamp-Begemann. Essays in Northern European Art*, hg. von Anne-Marie Logan, Doornspijk 1983, S. 139–141.
- von Löhneysen, Wolfgang: Die Wirklichkeit im Bild: von der Antike zur Gegenwart, Würzburg 2004.
- [van Loon, Hendrik]: Der Überwirkliche, deutsche Übertragung von Gustav Schultze-Buchwald, Leipzig ¹⁶1932.
- Lothar, H.: Der Pfau in der altchristlichen Kunst, in: *Theologische Blätter* 9, 1930, Sp. 278.
- Mai, Ekkehard: Zeuxis, Rembrandt und De Gelder – Das Selbstbildnis als Kunstprogramm, in: *Arent de Gelder (1645–1727). Rembrandts Meisterschüler und Nachfolger*, *Ausst.-Kat. Köln 1998–1999, Köln 1999*, S. 99–110.
- [van Mander, Karel]: Het schilder-boeck waerin voor eerst de leerlustighe ieuht den grondt der edel vry schilderconst in verscheyden deelen wort voorgedraghen: daer nae in dry deelen t'leven der vermaerde doorluchtighe schilders des ouden en nieuwen tyds; eyntlyck d'wtlegghinghe op den Metamorphoseon Pub. Ovidij Nasonis oock daerbeneffens wtbeeldinghe der figueren; alles dienstich en nut den schilders, constbeminders en dichters, oock allen staten van menschen, Haerlem 1604.
- [van Mander, Karel]: Das Lehrgedicht des Karel van Mander: Text, Übersetzung und Kommentar, nebst Anhängen über Manders Geschichtskonstruktion und Kunsttheorie von Rudolf Hoecker, Haag 1916, (= *Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte*, Bd. 8).

- [van Mander, Karel]: Den grondt der edel vry schilder-const, hg. von Hessel Miedema, 2 Bde., Utrecht 1973.
- [van Mander, Karel]: Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (von 1400 bis ca. 1615), Übersetzung nach der Ausgabe von 1617 und Anmerkungen von Hanns Floerke, Worms 1991.
- Mann-Philipps, Margaret: The ‚Adages‘ of Erasmus. A Study with Translations, Cambridge 1964.
- Manuth, Volker: Die Augen des Sünders. Überlegungen zu Rembrandts Blendung Simons von 1636 in Frankfurt, in: *Artibus et historiae* 11, 1990, Hf. 21, S. 169–198.
- Manuth, Volker: „Michael Agnolo von Caravaggio, der in Rom wunderbarliche Dinge tut.“ Zu Rembrandts Kenntnis von Caravaggio, in: *Rembrandt–Caravaggio*, hg. von Duncan Bull u. a., Ausst.-Kat. Rijksmuseum Amsterdam 2006, Zwolle 2006, S. 180–194.
- Martineau, Jane und Boorsch, Suzanne: Andrea Mantegna, Ausst.-Kat. London/New York 1992, London 1992.
- Massing, Jean Michel: Du texte à l’image: la Calomnie d’Apelle et son iconographie, Strasbourg 1990.
- McQueen, Alison: The Rise of the Cult of Rembrandt: Reinventing an Old Master in Nineteenth-Century France, Amsterdam 2003.
- Miedema, Hessel: Kunst, Kunstenaar en Kunstwerk bij Karel van Mander, Alphen aan den Rijn 1981.
- Monk, Samuel Holt: „A Grace Beyond the Reach of Art“, in: *Journal of the History of Ideas. A Quarterly Devoted to Intellectual History* 5, 1944, H. 2, S. 131–150.
- Mörsch, Gerd: Die Falle in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Täuschung, List, historische Fallen und Fanggeräte – motivgeschichtliche Wurzeln des Fallenstellens, Düren 2009.
- [Mosen, Julius]: Die Dresdner Gemälde-Galerie in ihren bedeutungsvollsten Meisterwerken, erklärt von Dr. Julius Mosen, Leipzig 2¹⁸⁵⁰.
- Müller, Jürgen: Concordia Pragensis. Karel van Manders Kunsttheorie im Schilder-Boeck. Ein Beitrag zur Rhetorisierung von Kunst und Leben am Beispiel der rudolfinischen Hofkünstler, (zugl. Diss. Bochum 1991) München 1993, (= Veröffentlichungen des Collegium Carolinum, Bd. 77).
- Müller, Jürgen: Vom lauten und vom leisen Betrachten. Ironische Bildstrukturen in der holländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts, in: *Intertextualität in der Frühen Neuzeit. Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven*, hg. von Wilhelm Kühlmann und Wolfgang Neuber, Frankfurt am Main 1994, S. 607–647.
- Müller, Jürgen: Von der Odyssee eines christlichen Gelehrten – Eine neue Interpretation von Hans Holbeins Erasmusbildnis in Longford Castle, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 49/50, 1995/96, S. 179–211.

- Müller, Jürgen: Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä., München 1999.
- Müller Jürgen: Rembrandts „Nachtwache“. Anmerkungen zur impliziten Kunsttheorie, in: Morgen-Glantz. Zeitschrift der Christian Knorr von Rosenroth-Gesellschaft 9, 1999, S. 129–156.
- Müller, Jürgen und Schneede, Uwe M. (Hg.): Pieter Bruegel invenit. Das druckgraphische Werk, Ausst.-Kat. Hamburg 2001, Hamburg 2001.
- Müller, Jürgen; Roettig, Petra und Stolzenburg, Andreas (Hg.): Die Masken der Schönheit. Hendrick Goltzius und das Kunstideal um 1600, Ausst.-Kat. Hamburg 2002, Hamburg 2002.
- Müller, Jürgen: Holbein und Laokoon. Ein Beitrag zur gemalten Kunsttheorie Hans Holbeins d. J., in: Hans Holbein und der Wandel in der Kunst des frühen 16. Jahrhunderts, hg. von Bodo Brinkmann und W. Schmid, Turnhout 2005 (= Johann David Pas-savant – Colloquium, Städelsches Kunstinstitut, 22–23. November 2003), S. 73–89.
- Müller, Jürgen: Bild und Zeit. Überlegungen zur Zeitgestalt von Pieter Bruegels „Bauernhochzeitsmahl“, in: Erzählte Zeit und Gedächtnis. Narrative Strukturen und das Problem der Sinnstiftung im Denkmal, hg. von Götz Pochat und Brigitte Werner, Graz 2005, S. 72–81.
- Müller, Jürgen: Rembrandt. Harmensz. van Rijn. Selbstbildnis als Zeuxis, um 1663, in: Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart, hg. von Ulrich Pfisterer und Valeska Rosen, Stuttgart 2005, S. 92.
- Müller, Jürgen: Imitatio oder Dissimulatio? Bemerkungen zu Rembrandts Antiklassizismus, in: *Pictura verba cupit*. Essays for Lubomír Konečný, hg. von Beket Bukovinska und Lubomír Slaviček, Prag 2006, S. 237–248.
- Müller, Jürgen: ‚Wie Rembrandt zum Erzieher wurde‘ – Der Künstler als Objekt bürgerlicher Rezeptions- und Sammlungsansprüche, in: Sammeln als Institution. Von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates, hg. von Barbara Marx und Karl-Siegbert Rehberg, München/Berlin 2007, S. 231–238.
- Müller, Jürgen: Italienverehrung als Italienverachtung. Hans Sebald Behams „Jungbrunnen“ von 1536 und die italienische Kunst der Renaissance, in: Bild/Geschichte, Festschrift für Horst Bredekamp, hg. von Philine Helas, Maren Polte, Claudia Rückert und Bettina Uppenkamp, Berlin 2007, S. 309–318.
- Müller, Jürgen: „Een antieckse Laechon“. Ein Beitrag zu Rembrandts ironischer Antikenrezeption, in: *Dissimulazione onesta* oder Die ehrliche Verstellung, hg. von Horst Bredekamp, Hamburg 2007, S. 105–130.
- Müller, Jürgen; Jürgen: Rembrandtmythen, in: Kritische Berichte 37, 2009, S. 94–111.
- Müller, Jürgen: Der dritte Mann – Überlegungen zur Rezeptionsästhetik von Dürers Zeichnung Das Frauenbad, in: Antike als Konzept. Lesart in Kunst, Literatur und Politik, hg. von Bruno Klein und Verf., Berlin 2009, S. 35–44.
- Müller, Jürgen: Weitere Gründe dafür, warum die Maler lügen. Überlegungen zu Cara-

- vaggios „Handlesender Zigeunerin“ aus dem Louvre, in: *Arbeit am Bild. Ein Album für Michael Diers*, hg. von Steffen Haug u. a., Köln 2010, S. 156–167.
- Müller, Jürgen: Antike als Fiktion: Überlegungen zu einer Zeichnung von Joseph Heintz, in: *Studia Rudolphina* 10 (2010), (zugl. Festschrift für Jürgen Zimmer), S. 163–173.
- Müller, Jürgen: Ein anderer Laokoon. Die Geburt ästhetischer Subversion aus dem Geist der Reformation, in: *Erzählen und Episteme. Literatur im 16. Jahrhundert*, hg. von Beate Kellner u. a., Berlin 2011, S. 389–414.
- Müller, Jürgen: „Antigisch Art“ – Un contributo alla ricezione ironica dell' antichità da parte di Albrecht Dürer, in: *Dürer, l'Italia e l'Europa*, hg. von Sybille Ebert-Schifferer und Kristina Herrmann-Fiore, Mailand 2011 (= *Studi della Bibliotheca Hertziana*, Bd. 6), S. 47–71.
- Müller, Jürgen: Der Prediger als Pornograf? Konventionen und Subversionen in der Bildpoetik Sebald und Bartel Behams (Koautorin: Kerstin Küster), in: „Die gottlosen Maler von Nürnberg“. *Druckgraphik der Beham-Brüder*, hg. von Dems. und Kerstin Küster, Ausst. Kat. Nürnberg 2011, Emsdetten 2011, S. 20–32.
- Müller, Jürgen: „Quid sibi vult Perseus?“ – Überlegungen zur Imitatio in Jan Mullers „Minerva und Merkur bewaffnen Perseus“ nach Bartholomäus Spranger, in: *Hans von Aachen in Context. Proceedings of the International Conference, Prague, 22–25 September 2010*, hg. von Lubomír Konečný, Prag 2012, S. 159–169.
- Müller, Jürgen: Laokoon als Simulant. Gerrit van Honthorst *Der Zahnreißer* in neuer Deutung, in: *Das Orale. Die Mundhöhle in Kulturgeschichte und Zahnmedizin*, hg. von Hartmut Böhme und Beate Slominski, München 2013, S. 201–218.
- Müller, Jürgen: Liebermann und Rembrandt – Eine Skizze, in: *Max Liebermann. Die Kunstsammlung. Von Rembrandt bis Manet*, hg. von Bärbel Hedinger, Michael Diers und Jürgen Müller, Berlin 2013, S. 65–72.
- Müller, Jürgen: Zur negativen Theologie des Bildes. Jan van Amstels Flucht nach Ägypten und Erasmus von Rotterdam, in: *Transzendenz*, hg. von Hans Vorländer, München 2013 (= *Teilprojektleiterband des SFB 804*), S. 163–185.
- Müller, Marika: Die Ironie. Kulturgeschichte und Textgestalt, Würzburg 1995 (= *Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft*, Bd. 142/1995).
- Müller, Markus: Bilder von Liebe und Eros in Spätmittelalter und Früher Neuzeit, Braunschweig 1997.
- Müller, Wolfgang G.: Ironie, Lüge, Simulation, Dissimulation und verwandte rhetorische Termini, in: *Zur Terminologie der Literaturwissenschaft*, hg. von Christian Wagenknecht, Stuttgart 1989 (= *Akten des IX. germanistischen Symposions der Deutschen Forschungsgemeinschaft Würzburg 1986*), S. 189–208.
- Müller, Wolfgang G.: Das Problem von Schein und Sein in Erasmus' ‚Sileni Alcibiadis‘ und Shakespeares ‚Macbeth‘, in: *Wolfenbütteler Renaissance Mitteilungen* 15, 1991, S. 1–18.

- Muther, Richard: Rembrandt. Ein Künstlerleben, Berlin 1904.
- Neidhardt, Uta: Rembrandts „Ganymed“ – fremd und vertraut, in: Rembrandt van Rijn. Die Entführung des Ganymed, hg. von Uta Neidhardt und Thomas Ketelsen, Ausst.-Kat. Dresden 2006–2007, Dresden 2006, S. 7–19.
- Neumann, Carl: Rembrandt, München ³1922.
- [Nietzsche, Friedrich]: Die Geburt der Tragödie, in: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin ²1988, Bd. 1, S. 9–156.
- [Nietzsche, Friedrich]: Unzeitgemäße Betrachtungen. Erstes Stück: David Strauss der Bekenner und der Schriftsteller, in: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin ²1988, Bd. 1, S. 159–242.
- [Nietzsche, Friedrich]: Schopenhauer als Erzieher, in: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin ²1988, Bd. 1, S. 335–427.
- [Nietzsche, Friedrich]: Also sprach Zarathustra, in: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin ²1988, Bd. 4.
- Oberhuber, Konrad (Hg.): The Illustrated Bartsch. The Works of Marcantonio Raimondi and of his School, Bd. 27, New York 1978.
- Oldenbourg, Rudolf: P.P. Rubens. Des Meisters Gemälde in 538 Abbildungen, mit einer Einleitung von Adolf Rosenberg. Stuttgart/Berlin ⁴1921 (= Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, Bd. 5).
- van Os, Henk: Het Rijksmuseum als nationaal symbool, in: The Rijksmuseum Bulletin 44, 1996, S. 309–320.
- [Ovid]: Metamorphosen. Übersetzt und hg. von Erich Rösch, München/Zürich 1990.
- Panofsky, Erwin: Die neoplatonische Bewegung und Michelangelo, in: Ders.: Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance, Köln 1980 (1. Aufl. 1962), S. 251–326.
- Panofsky, Erwin: Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst, in: Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem, hg. von Ekkehard Kaemmerling, Bd. 1, Köln ³1984, S. 185–206.
- [de Passe d. J., Crispijn]: 't light der teken en schilderkonst. Amsterdam 1643–1644, hg. von J. Bolten, Soest 1973.
- [Perrier, François]: burgundus sculpsit, o. O. 1633.
- [Perrier, François]: Segmenta nobilium signorum e[t] statuaru[m], Quae temporis dentem invidium evasere, Urbis aeternae ruinis erepta, Typis aeneis ab se commissae Perpetuae venerationis monumentum, Rom/Paris 1638.
- [Perrier, François]: Icones et segmenta illustrium e marmore tabularum quae Romae adhuc extant, Rom 1645.

- [Pers, Dirck Pietersz.]: *Colloquia of t'samen-spraken, waerin kloeckelijck, scherp-sinnighlijck, verstandelijck, vermakelijck en niet min godsaligh als geleerdelijck, veel aerdige en deftige redenen worden voor-gesteld, op-ghelost, en beantwoord, die tot eenen eerlijcken handel en wandel, en tot sonderlinge nut der geleertheyd ende goede konsten dienstigh en noodigh zijn.* / Met een sonderlinge aengenaemheyd in Latijn gestelt door Desiderium Erasmum van Rotterdam. ; Maer nu met by-voeginghe van een noodigh register ende vervolgh der t'samen-spraken, mette verhandelinghe van twee spreek-woorden uyt zijne Adagien getrocken, in onse Duytsche tale gebracht. ; Noyt voor desen gesien, T'Amstelredam 1622.
- [Pers, Dirck Pietersz.]: *De Onversochte Krijghsman / Of Verklaringe van 't oude Latijnsche spreek-woord/ Dulce bellum inexpertis; Dat is: De Krijgh is den unversochten soet. Waer in de grouwel des Dorloghs/met levende verwe wordt af-gemaelt/en de heylsame Drede met hare vruchten aen-ghepresen. Waer by ghevoeght is/het oude Grieksche spreek-woord/ SILENI ALCIBIADIS, Of Schijn Bedrieght. Waer in des Werelts Mommery en bedrieghlijckheyd/onder de schijn van Godsaligheyd lebendigh wardt aenghewesen. Hier by is gevoeght de ORATIE of vertoogh aen Adolph Prince van Verone, om de Deughdte omhelfen/met noch de Verklaringen van thien Spreek-woorden/die uyt het groot Boeck van de Adagien of Spreek-woorden ghenomen zijn. Alles in't Latijn beschreven door D. ERASMUS van ROTTERDAM. Maer nu ten dienst der Liebhebberen vertaelt, Haarlem 1633.*
- Pinder, Wilhelm: *Rembrandts Selbstbildnisse*, Leipzig 1943.
- [Platon]: *Das Trinkgelage oder über den Eros. Übertragung, Nachwort und Erläuterungen von Ute Schmidt-Berger*, Frankfurt am Main 1985.
- Plesch, János: *Rembrandt's „Night Watch“ interpreted as a Carnival*, in: *Apollo*, März 1950, S. 1–3.
- [Plinius Secundus, Gaius]: *Naturkunde. Lateinisch – Deutsch. Buch xxxv. Farben, Malerei, Plastik*, hg. und übersetzt von Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler, München 1978.
- Prater, Andreas: *Licht und Farbe bei Caravaggio. Studien zur Ästhetik und Ikonologie des Helldunkels*, Stuttgart 1992.
- [Proudhon, Pierre Joseph]: *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Paris 1875.
- [Quinet, Edgar]: „Fondation de la République des Provinces-Unies, III. Marnix de Sainte Aldegonde, religion, politique et art des gueux“, in: *Revue des Deux Mondes* 2, 1854, S. 977–1006.
- [Quintilianus, Marcus Fabius]: *Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*, hg. und übersetzt von Helmut Rahn, 2 Bde., Darmstadt 31995.
- Rahner, Hugo: *Griechische Mythen in christlicher Deutung*, Basel 1984.
- Raupp, Hans-Joachim: *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*, Hildesheim 1984 (= *Studien zur Kunstgeschichte* 25).

- van Regteren-Altena, Johan Quirijn: Quelques remarques sur Rembrandt et la ronde de nuit, in: Actes du XVII Congrès International d'Histoire de l'Art, (Amsterdam, 23–31 juillet 1952), Den Haag 1955, S. 405–420.
- Reiff, Arno: Interpretatio, imitatio, aemulatio. Begriff und Vorstellung literarischer Abhängigkeit bei den Römern, Köln 1959.
- Reimbold, Ernst Thomas: Der Pfau. Mythologie und Symbolik, München 1983.
- Reisenleitner, Markus: Der Umgang der modernen Kulturgeschichtsschreibung mit Intertextualität in der Frühen Neuzeit, in: Intertextualität in der Frühen Neuzeit. Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven, Bd. 11, hg. von Wilhelm Kühlmann und Wolfgang Neuber, Frankfurt am Main/Berlin/New York [u. a.] 1994, S. 1–30.
- Rentsch, Eugen: Der Humor bei Rembrandt, Strassburg 1909.
- Rhein, Gudrun: Der Dialog über die Malerei. Lodovico Dolces Traktat und die Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts, mit einer kommentierten Neuübersetzung, Köln/Weimar/Wien 2008.
- Riegl, Alois: Das holländische Gruppenporträt, Wien 1997 (= Klassische Texte der Wiener Schule für Kunstgeschichte).
- van Rijckevorsel, J.L.A.A.M.: Rembrandt en de traditie, Rotterdam 1932.
- [Ripa, Cesare]: Iconologia (1603): overo descrittione di diverse imagini cavate dall'antichità, e di propria inventione. Nachdruck mit einer Einleitung von Erna Mandowsky, Hildesheim 2003.
- Rosenberg, Jakob: Rembrandt. Life & Work, London/New York 1968.
- Rosenberg, Pierre und Prat, Louis-Antoine: Nicolas Poussin. Catalogue Raisonné des dessins, Mailand 1994.
- [de Rossi, Giovanni Domenico]: Insigniores Statuarum Urbis Romae Icones, Rom 1645.
- RRP**= Stichting Foundation, Rembrandt Research Project: A corpus of Rembrandt paintings, bearbeitet von Josua Bruyn, Bob Haak, Simon H. Levie, Pieter J.J. van Thiel, Ernst van de Wetering, 5 Bde.: Bd. I: (1625–1631), übersetzt von D. Cook-Radmore, hg. von Josua Bruyn u. a., Den Haag/Boston/London 1982;
- Bd. II: (1631–1634), übersetzt von Cook-Radmore, hg. von Josua Bruyn u. a., Dordrecht/Boston/Lancaster 1986;
- Bd. III: (1635–1642), übersetzt von Cook-Radmore, hg. von Josua Bruyn u. a., Dordrecht/Boston/London 1989;
- Bd. IV: (The self-portraits), übersetzt von J. Killian, K. Kist und M. Pearson, hg. von Ernst van de Wetering, Dordrecht 2005;
- Bd. V: (Small-scale history paintings/[1624–1669]), übersetzt von M. Pearson, hg. von Ernst van de Wetering, Dordrecht 2011.
- Ruppert, Wolfgang: Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1998.

- Samis, Peter S.: *Aemulatio Rembrandti. The 19th-Century Printmaker Flameng and his prises/crises de Conscience*, in: *Gazette de Beaux-Arts* 6. Pér. 116, 1990, S. 243–260.
- [von Sandrart, Joachim]: *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, Nürnberg 1675–1680. In ursprünglicher Form neu gedruckt mit einer Einleitung von Christian Klemm, 3 Bde., Nördlingen 1994 (= Reprint Verlag Dr. Alfons Uhl).
- de Saussure, Ferdinand: *Cours de linguistique générale*. Zweisprachige Ausgabe mit Einleitung, Anmerkung und Kommentar versehen von Peter Wunderli, Tübingen 2013.
- Schaar, Eckhard (Hg.): *Rembrandt. Hundert Radierungen*, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle 15. April – 7. Juni 1987, Hamburg 1987.
- Schama, Simon: *Rembrandts Augen*, Berlin 2000.
- Scheller, Robert W.: *Rembrandt's reputatie van Houbraken tot Scheltema*, in: *Nederlands kunsthistorisch jaarboek* 12, 1961, S. 81–118.
- Scheltema, Pieter: *Rembrandt. Discours sur sa vie et son génie*, Paris 1866.
- Schmidt-Biggemann, Wilhelm: *Philosophia perennis. Historische Umriss abendländischer Spiritualität in Antike, Mittelalter und Früher Neuzeit*, Frankfurt am Main 1998.
- Schwabe, Julius: *Lebenswasser und Pfau: Zwei Symbole der Wiedergeburt*, in: *Symbolon. Jahrbuch für Symbolforschung*, Bd. 1 (1960), S. 138–172.
- Schwartz, Gary: *Rembrandt. Sämtliche Radierungen in Originalgröße*, Stuttgart/Zürich 1978.
- Schwartz, Gary: *Rembrandt. Sämtliche Gemälde in Farbe*, Stuttgart/Zürich 1987.
- Schwartz, Gary: *Die Nachtwache*, Zwolle 2000.
- Schwartz, Gary: *Das Rembrandt-Buch. Leben und Werk eines Genies*, aus dem Englischen von Saskia Bontjes van Beek, München 2006.
- Seifert, Christian Tico: *Pieter Lastman. Studien zu Leben und Werk. Mit einem kritischen Verzeichnis der Werke mit Themen aus der antiken Mythologie und Historie*, Petersberg 2011.
- Settis, Salvatore: *Laocoonte. Fama e stile*, Rom 1999.
- Spies, Marijke: *Developments in Sixteenth-Century Dutch Poetics. From 'Rhetoric' to 'Renaissance'*, in: *Renaissance-Rhetorik*, hg. von Heinrich F. Plett, Berlin 1993, S. 72–91.
- Spinner, Kaspar H.: *Helldunkel und Zeitlichkeit. Caravaggio, Ribera, Zurbaran, G. de La Tour, Rembrandt*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 34, 1971, S. 169–183.
- Stechow, Wolfgang: „Rembrandt – Democritus“, in: *Art Quarterly* 7, 1944, S. 233–238.
- Stempel, Wolf-Dieter: „Ironie als Sprechhandlung“, in: *Das Komische*, hg. von Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning, München 1976, (= *Poetik und Hermeneutik*, VII) S. 205–235.
- Stern, Fritz: *Kulturpessimismus als politische Gefahr: Eine Analyse nationaler Ideolo-*

- gie in Deutschland, übersetzt aus dem Amerikanischen von Alfred P. Zeller, München 1986.
- Stewart, Alison G.: *Unequal Lovers: A study of unequal couples in northern art*, New York 1978.
- van der Stock, Jan (Hg.): Friedrich W.H. Hollstein: *Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450–1700*, Bd. LXVIII, The Wierix family, Rotterdam 2004.
- Stoett, Frederic A.: *Nederlandsche spreekwoorden, spreekwijzen, uitdrukkingen en gezegden, naar hun oorsprong en beteekenis verklaard*, Zutphen 1901.
- Stoichita, Victor I.: *Nomi in cornice*, in: *Der Künstler über sich in seinem Werk*, hg. von Matthias Winner, Weinheim 1992, S. 293–315.
- Stoichita, Victor I.: *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998 (= *Bild und Text*).
- Strauss, Walter L. und van der Meulen, Marjon: *The Rembrandt Documents*, New York 1979.
- Stroobants, Bart: *L'école flamande en pierre et en bronze*, in: *Après & d'après Van Dyck. La récupération romantique au XIX siècle*, Ausst.-Kat. Antwerpen 1999, Antwerpen 1999, S. 25–33.
- Stückelberger, Johannes: *Rembrandt und die Moderne. Der Dialog mit Rembrandt in der deutschen Kunst um 1900*, München 1996.
- Sumowski, Werner (Hg.): *Gemälde der Rembrandt-Schüler*, 6 Bde., Bd. 1, Landau 1983.
- [Thoré, Théophile (Willem Bürger)]: „*Neue Bestrebungen der Kunst*“, in: W. Bürger's *Kunstkritik*, hg. von August Schmarsow, Bd. 1, Leipzig 1908.
- [Tornius, Valerian]: *Zwischen Hell und Dunkel*, Leipzig 1934.
- Tümpel, Christian: *Beobachtungen zur Nachtwache*, in: *Neue Beiträge zur Rembrandt-Forschung*, hg. von Otto von Simson und Jan Kelch, Berlin 1973, S. 162–174.
- Tümpel, Christian: *Rembrandt in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg 1977.
- Tümpel, Christian: *Rembrandt. Mythos und Methode*, Königstein im Taunus 1986.
- Tümpel, Christian: *Pieter Lastman en Rembrandt*, in: *Pieter Lastman leermeester van Rembrandt/The man who taught Rembrandt*, hg. von Astrid Tümpel und Peter Schatborn, Zwolle 1991 (zugl. Ausst.-Kat. Amsterdam Museum Het Rembrandthuis 1991), S. 54–84.
- Tümpel, Christian: *Im Lichte Rembrandts. Das Alte Testament im Goldenen Zeitalter der niederländischen Kunst*, Zwolle 1994 (zugl. Ausst.-Kat. Münster, Westfälisches Landesmuseum, 1994).
- Tümpel, Christian: *Rembrandt*, Reinbek bei Hamburg 2006.
- [Vaccaro, Giorgio und de Scaichis, Gottifredus]: *Antiquarum Statuarum Urbis Romae, Quae in publicis privatisque locis visuntur Icones*, Rom 1621.
- [Vasari, Giorgio]: *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori scritte da Giorgio Vasari*, hg. von Gaetano Milanesi, 9 Bde., Florenz 1906, Bd. IV.

- [Vasari, Giorgio]: Das Leben des Michelangelo, neu übersetzt von Victoria Lorini, hg., kommentiert und eingeleitet von Carole Gabbert, Berlin 2009.
- Veldman, Ilja M. (Hg.): The Illustrated Bartsch, Bd. 55 (= Supplement), Dirck Volkertsz. Coornhert, New York 1991.
- van de Waal, Henry: Rembrandt and Chiaroscuro, in: Steps Towards Rembrandt. Collected Articles, hg. von R.H. Fuchs, Amsterdam 1974, S. 13–27.
- van der Wal, Mieke: „Le génie résiste à l’usure du temps“. Scènes d’artistes dans la peinture historique néerlandaise du XIX siècle, in: Après et d’Après Van Dyck. La récupération romantique au XIXe siècle, hg. von Paul Verbraeken, Ausst.-Kat., Antwerpen 1999, Anvers 1999, S. 282–290.
- [Warburg, Aby]: Der Bilderatlas MNEMOSYNE, hg. von Martin Warnke, Berlin 2000 (= Aby Warburg. Gesammelte Schriften, Studienausgabe, Zweite Abteilung, Bd. 11, 1).
- Warnke, Martin: Kommentare zu Rubens, Berlin 1965.
- Warnke, Martin: Wissenschaft als Knechtungsakt, in: Künstler, Kunsthistoriker und Museen, hg. von dems., Luzern/Frankfurt am Main 1979, S. 99–107.
- Warnke, Martin: Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln 1983.
- Watson, Elizabeth See: Achille Bocchi and the Emblem Book as Symbolic Form, New York 1993.
- Wauschkuhn, Annette: Georg Simmels Rembrandt-Bild. Ein lebensphilosophischer Beitrag zur Rembrandtrezeption im 20. Jahrhundert, Worms 2002.
- Weber, Gregor J.M.: Rembrandt im Kontrast. *Die Blendung Simsons und Der Segen Jakobs*, Kassel 2005.
- Weiland-Pollerberg, Florian: Amor und Psyche in der Renaissance. Medienspezifisches Erzählen im Bild, Petersberg 2004 (= Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, Bd. 20).
- van de Wetering, Ernst: Leidse schilders achter de ezels, in: Geschildert tot Leyden Anno 1626, hg. von M.L. Wurfbain, Ausst.-Kat. Leiden 1976–1977, Leiden 1976, S. 21–31.
- van de Wetering, Ernst: Rembrandts Malweise. Technik im Dienst der Illusion, in: Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt. Gemälde, hg. von Christopher Brown, Jan Kelch und Pieter van Thiel, Ausst.-Kat. Berlin 1991/Amsterdam 1991–1992/London 1992, München/Paris/London 1991, S. 12–39.
- van de Wetering, Ernst: ‚Rembrandt’s „Satire on Art Criticism“ reconsidered‘, in: Shop Talk. Studies in Honor of Seymour Slive, hg. von Cynthia P. Schneider, William W. Robinson, Alice I. Davies u. a., Cambridge, Mass. 1995, S. 264–270.
- van de Wetering, Ernst: Rembrandt. The Painter at Work, Amsterdam 1997.
- van de Wetering, Ernst: Die mehrfache Funktion von Rembrandts Selbstporträts, in: Rembrandts Selbstbildnisse, hg. von Christopher White und Quentin Buvelot, Ausst. Kat. London 1999/Den Haag 1999–2000, Stuttgart 1999, S. 8–37.
- van de Wetering, Ernst: The Multiple Functions of Rembrandt’s Self Portraits, in: Ausst.

- Kat. Rembrandt by himself, National Gallery, London, Mauritshuis, Den Haag, 1999/2000, 8–37.
- van de Wetering, Ernst: Self-portrait as Zeuxis laughing, in: RRP, Bd. IV, Dordrecht 2005, S. 551–561.
- van de Wetering, Ernst: Rembrandt. Eine Biographie, in: Rembrandt. Genie auf der Suche, Ausst.-Kat. Berlin/Amsterdam 2006, Köln 2006, S. 21–50.
- Wethey, Harold E. (Hg.): Titian. Complete Edition, 3 Bde., Bd. II: The Portraits., London 1973.
- Wethey, Harold E.: The paintings of Titian, Bd. III: The mythological and historical paintings, London 1975.
- Wheelock, Arthur K.: Vermeer, Köln 1992.
- Wheelock, Arthur K. und Broos, Ben (Hg.): Vermeer. Das Gesamtwerk, Ausst.-Kat. Washington 1995–1996/Den Haag 1996, Stuttgart/Zürich 1995.
- White, Christopher und Buvelot, Quentin (Hg.): Rembrandts Selbstbildnisse, Ausst.-Kat. London 1999/Den Haag 1999–2000, Stuttgart 1999.
- Wijnbeek, D.: De Nachtwacht, de historie van een meesterwerk, Amsterdam 1944.
- de Winkel, Marieke: Rembrandt's Clothes – Dress and Meaning in his Self-Portraits, in: RRP, Bd. IV, Dordrecht 2005, S. 45–87.
- Wright, Christopher: Rembrandt, München 2000.
- von Wurzbach, Alfred: Niederländisches Künstlerlexikon: mit mehr als 3000 Monogrammen, Bd. 2: L–Z, Amsterdam 1910.
- Zanker, Paul und Ewald, Björn Christian: Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage, München 2004.
- [Zoff, Otto]: Die Briefe des P.P. Rubens, übersetzt und eingeleitet von dems., Wien 1918.
- Zöllner, Frank; Thoenes, Christof und Pöpper, Thomas.: Michelangelo: 1475–1564. Das vollständige Werk, Köln 2007

Register

- Aachen, Hans von 97, 99
Aertsen, Pieter 109, 150
Alberti, Leon Battista 100 Fn. 54, 286
Fn. 110
Alpers, Svetlana 18, 120–121, 125, 221,
228
Amstel, Jan van 145–149, 155, 176
Angel, Philips 133–134, 155
Apelles 1 Fn. 2, 2, 4–6, 12, 158, 258, 296,
301
Aristoteles 153 Fn. 62, 283 Fn. 102, 288
Armenini, Giovanni Battista 155 Fn. 65
Auerbach, Erich 83, 109–110, 225
Augustinus 82, 118 Fn. 98, 146
- Baburen, Dirck van 73
Baldinucci, Filippo 7, 23–24, 27–29
Banning Cocq, Frans 63, 232, 242–243,
246, 257, 259, 269, 271–272, 280, 282, 288,
292–297, 307
Bätschmann, Oskar 53
Bauch, Kurt 21–22, 93 Fn. 43, 248
Beatrizet, Nicolas 188, 194
Becker, Jochen 146
Beham, Sebald 136 Fn. 35
Bevers, Holm 198
Bialostocki, Jan 136, 137 Fn. 38, 224 Fn. 201
Blanc, Charles 45
Blankert, Albert 104–106, 157, 159, 164 Fn. 77,
180 Fn. 125
Bocchi, Achille 109, 188 Fn. 145
Bok, Marten Jan 240–241
Bol, Ferdinand 284
Bonasone, Giulio 171, 188, 194
Boon, Karel G. 209
Brant, Sebastian 286
Broos, Ben 129–130, 133
Brouwer, Adriaen 178
Bruggen, Hendrick ter 73
Bruyn, Josua 93 Fn. 44, 188, 201, 216
Bürger, Willem *siehe* Thoré, Théophile
Busch, Werner 191
Buytewech, Willem Pietersz. 278
Bruegel d. Ä., Pieter XI, 4 Fn. 7, 110, 198
Fn. 163, 258
- Campbell, C.G. 128, 178, 180
Caravaggio, Michelangelo Merisi da 2 Fn. 3,
68, 71, 72 Fn. 9, 73–83, 87–89, 109, 127, 180
Fn. 125
Carracci, Annibale 148–151, 155, 171, 176
Carrier-Belleuse, Albert Ernest 49, 51–52
Castiglione, Baldassare 25, 171, 213, 226–227,
244, 293
Cats, Jacob 18, 117–118, 303
Cavalieri, Tomaso de 192–193
Chapeaurouge, Donat de 137 Fn. 38
Chapman, H. Perry 68 Fn. 3, 72 Fn. 9, 96
Fn. 47, 97, 123–124
Cellini, Benvenuto 141
Cézanne, Paul 52
Cicero 110, 112–113, 169, 289, 301–302
Clark, Kenneth 128, 267, 269–270
Cock, Hieronymus 131
Coornhert, Dirck 175
Correggio, Antonio da 188
Cort, Cornelis 183
Coxcie, Michiel 131–133
- Delacroix, Eugène 47
Dou, Gerrit 93
Dürer, Albrecht 111–112, 129–131, 206, 258, 300
Dyck, Anthonis van 289
- Eikema Hommes, Margriet van 76
Elsheimer, Adam 78–79
Emmens, Jan 1–6, 10, 16, 18, 23, 170, 229, 242,
289 Fn. 113, 291
Engelen, Reijnier 233, 257
Erasmus von Rotterdam XI–XII, 18, 104, 107,
109, 113 Fn. 85, 114–121, 124–127, 135, 168–170,
198 Fn. 163, 216, 225, 269, 299, 300 Fn. 131,
301–303
Eyck, Jan van 130, 258
- Falkenburg, Reindert 109
Flameng, Léopold 45, 47
Floris, Frans 172
Fromentin, Eugène 256
- Geefs, Willem 32
Gelder, Aert de 105–106

- Gheyn, Jacques de 261, 265
 Ghisi, Giorgio 267
 Goethe, Johann Wolfgang von x, 16, 99
 Gogh, Vincent van 53, 64
 Goltzius, Hendrick 125, 127, 181, 198, 201, 206, 271
 Gossaert, Jan 133
 Grohé, Stefan 186, 188

 Haarlem, Cornelis van 181–182
 Haverkamp-Begemann, Egbert 17, 238, 243, 251–252, 257 Fn. 65, 260, 278, 280, 282, 289, 300
 Heckscher, William S. 3
 Heel, Dudok van 238 Fn. 22, 304 Fn. 138
 Heemskerck, Maarten van 11, 175
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 39
 Hellinga, Wytze Gs. 248
 Helst, Bartholomeus van der 254, 280
 Hollander, Hendrik 244–246
 Honthorst, Gerrit van 73, 79, 83–85, 87–90, 92–93, 186, 259, 260 Fn. 73
 Hoogstraten, Samuel van 6, 253, 255–256
 Horaz 150, 168
 Hotho, Heinrich Gustav 29, 56
 Houbraken, Arnold 23
 Huizinga, Johan 116–117, 119
 Huygens, Constantijn 29, 178–179

 Irle, Klaus 128 Fn. 3, 184 Fn. 133

 Jongh, Eddy de 18
 Julius II. 111, 139–140
 Junius, Franciscus 3–7, 12, 15, 18, 106, 134–135, 155, 167–168, 229, 252, 259–260, 277, 288, 289–291, 294–297, 307

 Kelch, Jan 165
 Kemp, Rombout 233, 256, 258, 282
 Kempter, Gerda 192 Fn. 150, 195
 Ketelsen, Thomas 188
 Keyser, Thomas de 254–255
 Klinger, Max 51
 Kolloff, Eduard 30, 56
 Koot, Ton 260, 265
 Kugler, Franz 30, 56

 Lafreri, Antonio 271
 Lairesse, Gerard de 106, 250 Fn. 49

 Langbehn, Julius 54, 56–59, 65–66
 Lastman, Pieter 28–29, 72, 173, 175–176, 178, 180 Fn. 125
 Lavin, Irving 109
 Lee, Rensselaer 138
 Levine, David A. 109
 Leyden, Lucas van 85, 129, 258
 Liebermann, Max 53
 Lievens, Jan 72–75, 129
 Linnik, Irina 233, 257
 Loo, Jacob van 159, 161–162
 Loon, Hendrik van 250 Fn. 49
 Löwy, E. 136
 Lundens, Gerrit 239, 242, 282, 288
 Luther, Martin 58–59, 124, 176 Fn. 118

 Mander, Karel van 70, 96, 99, 106, 108, 125, 127, 129–134, 138, 155, 172, 206, 258, 295 Fn. 125
 Mantegna, Andrea 4, 162, 163 Fn. 76, 171
 Manuth, Volker 76, 183, 185
 Medici, Maria de' 247–248
 Meier-Graefe, Julius 53
 Messina, Antonello da 130
 Michelangelo 6, 51, 64, 90–91, 133, 135, 140–141, 143, 145, 147, 149–151, 153, 155, 171–172, 188, 192–194, 197, 205–206, 259, 272, 283
 Milanese, Baldassare del 205
 Mosen, Julius 30, 56
 McQueen, Alison 40, 42 Fn. 46, 45
 Müller-Hofstede, Justus 266
 Muller, Jan Harmensz. 151, 153–155, 283
 Müller, Markus 146 Fn. 50
 Muther, Richard 60

 Nativel, Colette 134, 135, 168, 294
 Nietzsche, Friedrich 51–53, 57–59

 Os, Henk van 21
 Ovid 8, 13, 171

 Panofsky, Erwin 19, 135, 193 Fn. 154
 Passe, Crispijn van de 8, 220–221
 Paulus 107, 111, 114–116, 121–127, 169
 Perrault, Charles 169
 Perrier, François 159, 161, 165, 191 Fn. 147, 210, 214, 221, 272, 274
 Pers, Dirck Pietersz. 119

- Pieneman, Nicolaas 36, 39
 Pinas, Jakob 29
 Pinder, Wilhelm 120
 Pirckheimer, Willibald 111
 Platon 113, 115, 134, 269, 288, 295
 Plesch, János 260–261
 Plinius d. Ä. 6, 168, 171, 296
 Poterlet, Hippolyte 47
 Poussin, Nicolas 128 Fn. 3, 157, 284
 Prater, Andreas 77, 83
 Proudhon, Pierre Joseph 48, 229

 Quinet, Edgar 47–48
 Quintilian 13 Fn. 16, 131–132, 134, 168, 197,
 294–295, 300 Fn. 131, 305 Fn. 140

 Rabelais, François 150
 Raffael 7–10, 12–15, 25–26, 29, 43, 47, 131–133,
 136 Fn. 35, 140, 145, 163, 171, 180 Fn. 125, 195,
 197–198, 201–202, 204, 210, 212–213, 218, 220,
 221, 223, 226–229, 244, 258, 267–271, 275,
 288, 291, 295, 305
 Raimondi, Marcantonio 8, 130, 136 Fn. 35,
 143, 145, 147, 149, 155, 162, 195, 198, 200, 271,
 276
 Rembrandt Research Project x, xi, 17
 Reni, Guido 171
 Reusner, Nikolaus 158–159
 Rijckevorsel, J. van 128, 180, 204 Fn. 171
 Rijn, Titus van 42 Fn. 46, 54, 207 Fn. 177, 217
 Fn. 189, 250
 Ripa, Cesare 183
 Robert-Fleury, Joseph Nicolas 40–43
 Roy, Jacob Dirksen de 233, 258 Fn. 66
 Royer, Louis 30–36, 45
 Rubens, Peter Paul 3, 15, 20, 29–32, 39, 47,
 128, 129, 167, 183–184, 188, 197
 Ruytenburgh, Willem van 232, 242, 245, 259,
 266, 269, 280, 282, 287, 292–295, 297

 Sandrart, Joachim von 7, 23–29, 43, 170–172,
 186, 248
 Saussure, Ferdinand de 137
 Schatborn, Peter 210 Fn. 180, 214
 Scheltema, Pieter 28–29
 Schellingwou, Walich 233, 257
 Schön, Erhard 219–220
 Schwartz, Gary 17, 241, 251, 265 Fn. 80

 Scorel, Jan van 133
 Seneca 129, 307
 Settis, Salvatore 89 Fn. 36
 Six, Jan 9, 29, 34–36, 213–214, 216, 293
 Sokrates 109, 111, 113–115, 121, 127, 269
 Spieghel, Hendrik 153, 286
 Spinner, Kaspar H. 80–81
 Spranger, Bartholomäus 153
 Steen, Jan 289
 Steinhoff, Hans 54, 61–66, 242, 249
 Stempel, Wolf-Dieter 91–92
 Stoffels, Hendrickje 165
 Swanenburgh, Jakob van 28, 72

 Tempesta, Antonio 171, 180, 276 Fn. 95,
 293
 Tetar van Elven, Jean-Baptiste 36
 Thoré, Théophile 40, 48
 Tibaldi, Pellegrino 184 Fn. 133
 Tizian 13, 171, 183–184, 227, 258–259, 293
 Tornius, Valerian 63
 Tümpel, Christian 17, 111 Fn. 77, 173, 179, 218,
 250–252, 261, 266 Fn. 82, 278

 Uylenburgh, Hendrick van 241
 Uylenburgh, Saskia van 29, 45, 55, 64, 233,
 250, 297, 299, 305

 Valentiner, Wilhelm Reinhold 209
 Vasari, Giorgio 6, 59, 70, 134, 172, 192 Fn. 151,
 193, 205, 259
 Vellert, Dirck 175–176, 178
 Vermeer van Delft, Jan 156–159, 161–162,
 164–167
 Visscher, Jan Cornelisz. 233
 Vondel, Joost van den 248

 Waal, Henri van de 71, 75
 Warburg, Aby 135–136
 Warnke, Martin 197
 Wetering, Ernst van de xi, 5–6, 76, 95–97,
 105–107, 213, 229, 240–241, 251, 259, 260
 Wierix, Jan 286 Fn. 110
 Wijnbeek, D. 248
 Winkel, Marieke de 99

 Zeuxis 66, 104–108, 120–121, 161